

Ajan patinaa

Fenomenologisen estetiikan näkökulmia rakennetun
ympäristön ajalliseen ulottuvuuteen

Tom Lammi
Pro gradu -tutkielma
Estetiikka
Filosofian, historian ja taiteiden
tutkimuksen osasto
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Toukokuu 2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta / Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen osasto		
Tekijä – Författare – Author Tom Lammi		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Ajan patinaa – Fenomenologisen estetiikan näkökulmia rakennetun ympäristön ajalliseen ulottuvuuteen		
Oppiaine – Läroämne – Subject Estetiikka		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 106
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tarkastelen tutkielmassani rakennetun ympäristön esteettistä kokemista siitä näkökulmasta, miten aika ja ajallisuus konstituivat inhimillistä kokemusmaailmaa ja rikastavat sitä. Tutkielmani lähtökohtana on huomio, että ajan vaikutuksiin ympäristössä liittyy päällekkäisiä ja usein ristiriitaisia ulottuvuuksia. Niin negatiiviset kuin positiiviset ajan ilmentymät kuuluvat samaan kokemukselliseen ilmiömaailmaan, jossa merkityksellinen ja mielekäs ympäristökokemus mahdollistuu. Tutkielmani tarkoitus on lisätä maailmassa olemistamme koskevaa ymmärrystä käsitteellistämällä ajallisen ulottuvuuden merkityksiä rakennetun ympäristön esteettisessä kokemisessa. Teoreettinen viitekehyseni on fenomenologinen ympäristöestetiikka, jossa Martin Heideggerin analytiikkaa maailmassa olemisen rakenteesta täydentää ympäristöestetiikalle keskeinen lähtökohta kokemuksen ruumiillisuudesta. Tutkimusaineistoni muodostuu kirjallisuudesta ja omakohtaisesti koetuista tapausesimerkeistä.</p> <p>Patinan määrittelyn ongelma havainnollistaa ajallisuuden ilmenemiseen liittyvää ambivalenssia. Historiallisen ja käsitteellisen analyysin perusteella objektiivista eroa vaurion ja patinan välillä ei ole tehtävissä, vaan patina määrittyy tapauskohtaisesti esteettisin termein. Perinteisen patinan ja keinoitekoisen patinan merkitysulottuvuuksien lisäksi valaisen ajallisuuden esteettisiä ilmenemisen muotoja patinan metaforisen merkityksen ja kehittelemäni kulttuurisen patinan käsitteen kautta. Tarkastelen patinan esteettisyyden perustaa Yuriko Saiton näkemysten kautta ja argumentoin Saitoa vastaan, että ajan vaikutusten arvostamisen ei tarvitse merkitä eri puutteellisuuden muotojen ongelmallista estetisöimistä. Sen sijaan voimme ajan ansiosta arvostaa uusien ominaisuuksien ja kohteiden rikkautta. Alttiutta ajan uutta luovalle potentiaalille kuvaa ehdottamani patinasensibiliteetin käsite.</p> <p>Arkisen elämämaailman kontekstissa patina ja muut ajallisuuden ilmentymät tulevat esiin kokijan ja kohteen välisessä maailman muotoutumisessa. Heideggerin välinekokonaisuuden analyysin pohjalta pohdin välineen katoamista käyttökelpoisuudessaan ja väitän, että patinassa väline voi tulla esille ennen rikkoutumistaan huolehtivassa kanssakäymisessä.</p> <p>Yhden näkökulman ympäristön kokemisen ajalliseen ulottuvuuteen nykyajassa tuo Heideggerin objektivoivaa maailmasuhdetta kritisoi puitteen käsite. Länsimaista ajattelua läpäisevä hallinnan taipumus näkyy ajallisuuden esteettisten ilmentymien kannalta ennen kaikkea kulttuurin näkökeskeisyydessä ja siihen kytkeytyvässä maailmasuhteen kuvallisuudessa. Puitteen esteettisenä implikaationa tarkastelen hallintaan pyrkivän subjektin vaativaa katsetta, joka heikentää ajallisuuden ilmentymien rikkautta litistämällä ajallisuuden ilmentymät hallittavaksi representaatioksi. Avoimuus ajan hallitsemattomille ilmentymille mahdollistuu kuuntelevassa katseessa, joka on yhteensopiva ehdottamani patinasensibiliteetin kanssa.</p> <p>Arvioin ajan vaikutusten huomioimista arkkitehtuurissa hahmottelemiani suunnitteluihanteita vasten. Ajan vaikutukset näkyvät näissä sopusuhteisina tai ristiriitaisina ilmentyminä suhteessa suunnitteluihanteeseen. Aikaa vastustavana suunnitteluihanteena esittelen anti-patinaestetiikan käsitteen. Alvar Aallon ajattelu ja arkkitehtuuri havainnollistavat modernismissa poikkeuksellista suunnittelua, joka huomioi ajan vaikutukset rikastavalla tavalla.</p> <p>Ajallisuus on paitsi välttämätön rakennetekijä maailman kokemisessa, sen monet ilmentymät ympäristössä myös rikastavat kokemusmaailmaamme. Teollisen elämänmuodon uutuutta ihannoivan esteettisen preferenssin rinnalle tarvitaan uutta ymmärrystä kestävästä elintavan esteettisistä muodoista, joiden osana näen ajan ilmentymien esteettisen potentiaalin ymmärtämisen. Patinasensibiliteetti ja sen kultivoiminen voivat osaltaan edesauttaa tätä kehitystä.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Fenomenologia, ympäristöestetiikka, rakennetun ympäristön estetiikka, Martin Heidegger, arkkitehtuuri, patina, sensibiliteetti		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanuksen kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällysluettelo

Johdanto	3
1. Patina	6
1.1 Patinan historiaa	7
1.2 Patina, lika ja rappeutuminen	10
1.3 Patina ja rakennusten terveystmetafora	14
1.4 Paikallinen patina, kulttuuri-identiteetti ja kriittinen nostalgia New Orleansissa	15
1.5 Ikäarvo ja patina arkkitehtuurikonservoinnissa	17
1.6 Patinan metaforinen merkitys ja kulttuurisen patinan käsite	20
1.7 Patina laadullisena ominaisuutena	23
2. Ikääntymisen jälkien esteettisyyden perusteista – Yuriko Saiton <i>wabi</i>-estetiikan kritiikki	25
2.1 Esteettisyys arjessa	26
2.2 <i>Wabi</i> ja pittoreski	28
2.3 Argumentointia Saitoa vastaan – muutoksen uutta luova potentiaali	29
2.4 Patinasensibiliteetti	31
3. Ajallisuus ja arjen kokemusmaailma	35
3.1 Ajallisen ulottuvuuden kokemusehdoista	35
3.2 Patina ja arkisen elämismaailman välineanalyysi	37
3.3 Välinekokonaisuudesta esiintuleva ajallisuus	41
3.4 Perifeerinen havainnointi rakennetussa ympäristössä	43
3.5 Ajallisuuden affektiivisesta ulottuvuudesta	47
4. Kokijan ja ympäristön ajallisuus	50
4.1 Kokija	51
4.2 Ympäristö	52
4.3 Aika ympäristössä	54
4.4 Luonnollinen ja kulttuurinen aika	55
4.5 Ajan kokemisesta ja aikakäsityksistä	58
4.6 Kulttuurintuotteiden ajan ilmaisu ja kulttuurinen itseymmärrys	64
5. Modernin maailmankuvan aika	66
5.1 Ihmisen maailmasuhde ja Heideggerin puite	66
5.2 Puitteen esteettisistä implikaatioista	71

5.3	Tapaus Postitalo.....	75
5.4	Kuunteleva katse ja silleen jättäminen	79
6.	Ajallisen ulottuvuuden suunnittelunäkökulma	80
6.1	Tarkastelun lähtökohtia	81
6.2	Kaksi ajallisuuden estetiikkaa	82
6.3	Ajan hyväksyvä estetiikka ennen modernismia arkkitehtuurissa	84
6.4	Modernismin aikaa vastustava estetiikka	86
6.5	Tapaus Puotilan ostoskeskus	88
6.6	Ajallisuuden huomiointi Alvar Aallon ajattelussa ja arkkitehtuurissa	91
6.7	Ajallisuuden suunnittelusta nykyaikana	95
	Lopuksi	96
	Lähteet	100

Johdanto

Ympäristömme välittää kosketusta menneisyyteen monilla tavoilla – merkit ajan kulumisesta ympäröivät meitä. Rakennetussa ympäristössä ajalliset kerrostumat luovat jatkuvuutta läpi historiallisten tapahtumien, tyylikausien ja päivittäisen ajanjuoksun. Olipa kyse sitten ultramodernista, keskiaikaisesta tai 1950-luvun miljööstä, rakennetun ympäristön kokemisessa esteettinen arvostaminen kytkeytyy oleellisesti ajalliseen ulottuvuuteen. Ajallisuus välittyy ympäristössä tiedollisten intressien ohjaamana kuten historian tunteksen kautta, mutta myös ilman tiedollisia ennakkovaatimuksia. Jugend-talon porrashuoneen käytössä pyöristyneet luonnonkiviaskelmat ja tummuneet porraskaiteet välittävät kosketusta menneeseen niin ulkonäkönsä kautta kuin muidenkin aistien välityksellä. Moderni arkkitehtuuri puolestaan tarjoaa toisenlaisen ajallisuuden kokemusulottuvuuden uusilla rakennusmateriaaleilla ja -menetelmillä, jotka vastustavat ajan muutosvoimaa eri tavoilla. Kokemuksellisesti tarkasteltuna modernismin tavoitteena on ollut luoda tietynlainen ajattoman nykyhetken kokemus, kuten Juhani Pallasmaa luonnehtii (Pallasmaa 2011a, 201). Eri aikakausiin liittyvistä ihanteista ja aatteista riippumatta tuttu ympäristömme on kokemuksessa aina potentiaalisesti aikaulottuvuuksissaan rikas.

Tässä tutkielmassa pyrin valaisemaan tapoja, joilla aika ja ajallisuus ilmenevät rakennetussa ympäristössä. Ajan vaikutuksiin ympäristössä liittyy päällekkäisiä ja usein ristiriitaisia näkökulmia, sillä aika saa yhtäältä aikaan arvoa, jota voimme ihaila esimerkiksi hyvin säilyneissä vanhoissa rakennuksissa, toisaalta luotaantyöntävänä näyttäytyvää rapistumista hoitamatta jääneissä rakennuksissa ja ympäristöissä. Lähestymisessäni molemmat kuuluvat samaan kokemukselliseen ilmiömaailmaan, jossa merkityksellinen ja mielekäs ympäristökokemus mahdollistuvat. Olen kiinnostunut siitä, kuinka ajallisuuden ilmenemisen tavat konstituoivat mielekästä ja merkityksentäyteistä inhimillistä kokemusmaailmaa ja rikastavat sitä. Olettamukseni on, että ajallisuuden kokemisessa avautuu mahdollisuus pelkän miellyttävyyden ylittävään merkityksellisyyteen, jossa esteettisyyttä voi olla mahdotonta erottaa eettisistä arvostelmista. Tutkielman keskeisin tavoite on hahmotella ajallisuuden ilmenemisen tapoja ja valaista niihin liittyviä merkityksiä osana maailman jäsentymistä mielekkääksi paikaksi, josta itsemme jatkuvasti löydämme.

Aristoteleen toteamuksessa ajan olemuksesta tulee esiin tutkielmani kannalta olennainen seikka: missä ei ole muutosta, siellä ei ole aikaa (Aristoteles 2018, 76). Tämä pätee myös rakennetussa ympäristössä, jossa kaikkein kestävimmätkin rakennelmat ja

edistyksellisimmät suunnitelmat muuttuvat ajassa materiaalisten prosessien ja uusien tulkintojen myötä. Alvar Aalto on todennut, että rakennuksen todellinen laatu paljastuu vasta viisikymmentä vuotta sen valmistumisen jälkeen (Pallasmaa 2003, 70). Ajatus voi olla yllättävä nykyisenä elinkaariajattelun aikana, jolloin tyypillisen rakennuksen standardin mukainen käyttöikä voi olla lähtökohtaisesti kokonaisuudessaan vain viisikymmentä vuotta (Landsdorff 2016, 12).

Lähestyn rakennettua ympäristöä aiemman tutkimuksen pohjalta elettyinä maailmana, jossa havainnon ja tulkinnan lähtökohtana on moniaistinen kokemus luonteeltaan kehyksettömässä ja vuorovaikutteisessa maailmasuhteessa. Tutkielmani teoreettinen viitekehys on fenomenologinen ympäristöestetiikka. En sitoudu mihinkään tiettyyn fenomenologiseen menetelmään, vaan pyrin tavoittamaan kuvailemiani ilmiöitä tietoisena niistä rajoituksista, joita osittain esireflektiivisten kokemusten sanallistamiseen kiistämättä liittyy. Fenomenologiseen lähtökohtaan sisältyy ajatus siitä, että tapa, jolla ilmiötä lähestytään, vaikuttaa siihen, miten ilmiö näyttäytyy merkityksellisenä (Mäcklin 2018, 29–30). Ei ole mahdollista olla sekä uppoutunut että tarkkaavainen, ja menetelmällisesti on tyydyttävä kokemuksen retrospektiiviseen rekonstruktioon, jolla koetun ilmiön hiipuva jälki yritetään tallentaa sanalliseen kuvailuun ennen katoamistaan jäljettömiin.

Analysoin ympäristön kokemista keskeisesti Martin Heideggerin paikallaolemisen analytiikan pohjalta rakentuvalle ymmärrykselle maailmassa olemisesta. Heideggerin analyysia maailmassa olemisen rakenteesta täydentää fenomenologiselle estetiikalle tuttu lähtökohta ruumiillisuuden tärkeästä merkityksestä kokemuksessa.

Tutkielmani tavoitteena on valaista tapoja, joilla ajallisuus konstituoii ympäristön kokemusta sekä sanallistaa merkityksiä, joita ympäristön ajallisuuden ulottuvuuteen liittyy rakennetussa ympäristössä. Olen kiinnostunut selvittämään, mitä ajallisesta ulottuvuudesta voidaan sanoa rakennetun ympäristön esteettisessä kokemisessa ja millaisia merkityksiä monin paikoin myös epämiellyttäväksi koettuihin ajan merkkeihin liittyy. Tarkastelen tutkimuskysymyksiäni omakohtaisiin kokemuksiin perustuvilla tapausesimerkeillä, joita nostan esiin kotikaupungistani Helsingistä. Luon myös tarvittaessa uutta käsitteistöä ajallisuuden ilmiöiden ja merkitysten valaisemiseksi.

Tutkielmassani on kuusi lukua, joista ensimmäisessä tarkastelen patinan ilmiötä. Patina on ajan jälkien ehkä tunnetuin muoto ja se toimii tutkielmani keskeisimpänä käsitteellisenä välineenä aiheen lähestymiseen. Tarkastelen patinaa historiallisen ja käsitteellisen analyysin avulla. Tarkastelussani sanallistan perinteisen patinan ja keinotekoisen patinan merkitysulottuvuuksia, joiden lisäksi esiin nousee patinan metaforinen merkitys sekä muita

ajallisuuden ilmenemisen tapoja, joita tarkastelen muun muassa kehrittelemäni kulttuurisen patinan käsitteen kautta. Pyrin myös löytämään tapoja ymmärtää patinaan liittyvää esteettisesti kiinnostavaa rajapintaa rapistuneisuuden ja esteettisen arvon välillä. Toisessa luvussa tarkastelen Yuriko Saiton esittämää kritiikkiä ajallisuuden merkkien arvostamisesta ja pohdin sille vaihtoehtoista näkökulmaa. Esittelemäni patinasensibiliteetin käsite antaa mahdollisuuden arvostaa ajallisuuden uutta luovaa voimaa.

Kolmannessa luvussa siirryn tarkastelemaan patinan ilmenemistä arkisen elämismaailman kontekstissa. Patina ja muut ajallisuuden ilmentymät näyttäytyvät Heideggerin välineanalytiikan kautta ennen kaikkea kokijan ja kohteen välisessä maailman muotoutumisessa. Pohdin lisäksi patinaa välineproblematiikan kautta suhteessa välineen esille tulemiseen sekä arjen elämismaailman muodostavan välinekokonaisuuteen uppoutumisen kautta.

Neljännessä luvussa käyn seikkaperäisemmin läpi teoriaa ihmisen ympäristösuhteesta ja siihen kuuluvasta kokemuksen rakenteesta Heideggerin paikallaolemisen analytiikan kautta. Selvitän kokijan ja ympäristön ajallista määrittymistä, jossa ilmentyvän ajallisuuden jäsentämisessä hyödynnän Pauline von Bonsdorffin käsitteellistä jakoa luonnollisen ja kulttuurisen ajan kulumiseen. Hahmottelen ajallisen ulottuvuuden esteettisiä merkityksiä rakennetun ympäristön kokemisessa aikakäsitysten ja erilaisten ajan kokemisen tapojen kautta. Kulttuurinen itseymmärrys ja kulttuurintuotteiden ajan ilmentymät limittyvät toisiinsa ajan ilmentymien problematiikassa.

Viidennessä luvussa siirryn käsittelemään ajallisuuden ilmentymiä kokijan maailmasuhteen kautta, ja tätä kysymystä lähestyn Heideggerin uuden ajan maailmankuvalle kriittisen puitteen käsitteen kautta. Tarkastelen modernia maailmasuhdetta teknisen maailman paljastumisen kautta ja pohdin puitteen määrittämisen maailmasuhteen hallintaan pyrkivän taipumuksen esteettisiä implikaatioita.

Viimeisessä pääluvussa tarkastelen ajallisuutta suunnittelun näkökulmasta. 1900-luvun arkkitehtuurin modernismissa on nähtävissä tekninen ja aatteellinen murros, jonka vaikutukset ovat merkittävät erityisesti Suomen nuoren rakennuskannan kohdalla.¹ Arvioin arkkitehtuurissa havaittavia ajallisuuden vaikutuksia suhteessa suunnitteluihanteeseen ja hahmottelen Eliel Saarisen ajattelun lähtökohdista ajan vaikutuksille sopusointuisen tarkastelumallin, jonka vastinparina käytän ”anti-patinaestetiikaksi” kutsumaani mallia luonnehtimaan ajan vaikutuksiin ristiriitaisesti suhtautuvaa esteettistä suunnitteluihannetta.

¹ Suomen rakennuskanta on eurooppalaisittain erittäin nuorta: Ympäristöministeriön raportin mukaan Suomen rakennuskannasta alle 5% on rakennettu ennen vuotta 1920 (Ympäristöministeriö 2007, 9).

Lopuksi tarkastelen Alvar Aallon ajattelua ja tuotantoa esimerkkinä modernismille epätyypillisestä tietoisesta pyrkimyksestä ajan vaikutusten suunnitteluun.

1. Patina

Aloitan ajallisuuden kokemuksen esteettisen potentiaalin tarkastelun yleisestä ja laajasti tunnetusta patinan ilmiöstä. Patinalla on pitkä historia ja nimitys on saanut erilaisia merkityksiä eri yhteyksissä, mutta käyttötavoille yhteistä näyttäisi olevan, että patinassa huomio kohdistuu ajan kulumiseen liittyviin kohteen havaittaviin piirteisiin kokemuksen positiivisena osatekijänä. Arkikielisen käytön lisäksi patinan käsite on keskeinen useilla ammattialoilla, kuten taide- ja rakennuskonservaattoreilla sekä kulttuuriperintötyössä.

Patina on kiinnostava ilmiö tutkittavaksi paitsi sen ilmeisen esteettisen potentiaalin myös siihen liittyvien ristiriitojen vuoksi. Kuluneisuus, joka yhtäällä voi nousta esiin arvokkaana ajan patinana, voi toisaalla tulla tulkituksi ei-toivottavana likaisuutena, kuluneisuutena ja rapistuneisuutena. Ilmiö kytkeytyy keskusteluun tietynlaisesta sensibiliateetistä eli kyvystä ja kiinnostuksesta nähdä kohde tietystä valossa, ehkäpä tavanomaisesta poikkeavalla tavalla.²

Akateemisen estetiikan tutkimuskentässä patina sijoittuu perinteisen esteettisen alan rajamaille, jollei jopa tyystin sen ulkopuolelle. Taidefilosofiaan ja luonnonkauneuteen keskittynyt akateeminen estetiikka on kuitenkin viimeisen puolen vuosisadan kuluessa laajentunut voimakkaasti käsittelemään myös perinteisten esteettisten käsitteiden ulkopuolisia ilmiöitä, joita tätä nykyä tutkitaan ennen kaikkea arjen estetiikassa.

Se mistä patinan kohdalla tarkkaan ottaen puhutaan, näyttäisi vaihtelevan ja usein käsitteen sisältö jää myös määrittelemättömäksi. Eri yhteyksissä esiintyy eri näkemyksiä siitä, onko patina ihmisen toiminnan synnyttämä jälki vai puhutaanko patinasta kaikenlaisen materiaalin vanhenemisen yhteydessä. On epäselvää, voisiko patina olla ajallisuuden piirteisiin osoittava deskriptiivinen termi vai liittyykö siihen väistämättä arvottava piirre. Tässä luvussa tarkoitukseni on selvittää, mistä patinassa on kysymys ajallisuuden

² Suomen kielessä vakiintumatonta sensibiliateettiä ei tule sekoittaa sensitiivisyyteen, eli herkkyyteen. Sensibiliateetin käsitteellä on keskeinen sija esimerkiksi Arnold Berleantilla, joka kirjoittaa kirjassaan *Sensibility and Sense* estetiikasta sensibiliateetin teoriana (Berleant 2010, 20; 158). Berleant ei määrittele käsitettä eksplisiittisesti, mutta viittaa sillä ihmisen kokonaisvaltaiseen kykyyn ja alttiuteen maailman ilmiöiden kokemiseen aistivana olentona. Susan Sontag kirjoittaa esseessään ”Notes On Camp” *camp*-tyylistä sensibiliateetin kautta (Sontag 1978). Tämä tuo esiin tärkeän eron herkkyyteen nähden: sensibiliateetin kautta ajateltuna esteettistä ilmiötä ei voi tyhjentävästi palauttaa objektin ominaisuudeksi, jonka voisi pelkällä aistiherkkyydellä ottaa vastaan. Sensibiliateetti tarkoittaa ymmärryksen viitekehystä, joka on edellytyksenä esteettiselle havaintokokemukselle.

kokemuksen esteettisen potentiaalin näkökulmasta. Aloitan selvittelemällä patinan historiaa sanakirjamääritelmien kautta.

1.1 Patinan historiaa

Patinan määritelmä kielitoimiston sanakirjassa on kaksiosainen: ”kuparin pintaan muodostuva ohut suojaava tumma oksidi- t. sulfidikerros, kuparihome, kupariruoste. Kuv. (arvokas) vanhuuden leima” (Kielitoimiston sanakirja 2019). Sanan alkuperän katsotaan usein olevan latinankielen laakeaa metallimaljaa tarkoittavassa sanassa *patena*, josta on johdettu suomen kielessäkin ehtoollisleivän tarjoiluastiasta käytetty sana *pateeni*. Arvelujen mukaan saman ehtoollisastian pitkään jatkunut käyttö on alkanut tuottaa havaittavaa muutosta astian pinnassa, josta sanan käyttö olisi levinnyt muihinkin yhteyksiin materiaalsen vanhentumisen ilmaisijana. Tämä on kuitenkin epävarmaa ja *patenan* ensimmäinen painettu lähde kertoo toisenlaisesta taustasta. (Weil 1996, 398; Rahola 2001, 35.)

Terminä *patenaa* käytetään tiettävästi ensimmäisen kerran painetussa muodossa vuonna 1681 Filippo Baldinuccin taidesanakirjassa, jonka määritelmä liittää patinan nykykäsitksen mukaiseen ajan arvon ilmenemismuotoon. Sanakirjan mukaan se on taidemaalareiden käyttämä termi ”maalausten pintaan ajan myötä kehittyväksi tummaksi sävyksi, joka voi joskus olla imartelevaa niille” (Weil 1996, 398–399). On kiinnostavaa, että Antiikin lähteistä löytyy Plinius vanhemman maininta taidemaalari Kosin Apelleen käyttämästä mustasta lakasta nimeltään *atramentum*, joka ohuesti siveltynä kerroksena maalauksen pinnalla pehmentää värejä miellyttävällä tavalla. Näin ollen vanhin kirjallinen viittaus ilmiöön on tarina keinotekoisesti tuotetun patinan esteettisesti suotuisista vaikutuksista (Dawdy 2016, 11–12).

Sen sijaan metallin värimuutoksen kohdalla patinasta on sanakirjalähteiden mukaan alettu puhua vasta noin sata vuotta Baldinuccin sanakirjaa myöhemmin. Ranskankielinen ensyklopedia vuodelta 1751 kuvailee kuparin pintaan tietyissä olosuhteissa muodostuvan vihreän värin kauneutta ja puoleensavetävyyttä (Weil 1996, 399). Ilmiönä metallien värimuutokset tunnettiin jo antiikin Kreikassa. Plutarkhos kirjoittaa keskustelusta kahden vierailijan välillä Apollon kukkulalla Delfoissa koskien pronssipatsaita peittävää värikerrosta, jota katsellessaan vierailijat pohtivat, onko väri mahdollisesti taiteilijan tarkoituksella tekemä vai onko se ilmasto-olosuhteiden seurauksena syntynyt (mt., 400–401). Vaikka Delfoin vierailijat ihastelivatkin kirkkaan sinisen värin kauneutta, todisteet viittaavat siihen, että antiikissa patsaat pidettiin tavanomaisesti kiillotettuina (mt., 401).

Patinan merkitys on läpi historian siis kiinnittynyt ilmiöihin, joissa ajalla on nähty olevan suotuisia vaikutuksia objekteihin. Tähän mennessä esillä on ollut laaja joukko esineitä ja ajallisuuden ilmenemismuotoja: pronssipatsaiden kauniin sininen patinakerros antiikin Delfoissa, öljyvärimaalauksen värejä pehmentävä pinnan tummuminen antiikissa ja 1600-luvun lopun Italiassa sekä metallisen lautasen oletettu kiillottuminen ja mahdolliset värimuutokset säännöllisen käytön myötä. Objektien ja seurausten kirjo on siis verrattain laaja. Jos patinalla voidaan viitata sekä tummumiseen että kiillottumiseen – jotka vaikuttaisivat olevan toisilleen vastakohtaisia – ja toisissa tapauksissa myös uuteen värikerrokseen, onko jotain mitä voidaan sanoa patinan syntymisestä ja siitä mitä se on?

Nykysuomen sanakirjan määritelmän yhtäältä neutraali kuvaileva ja toisaalta arvokkaaksi nostava merkitys yhdistyvät kuparin tai pronssin vihreässä oksidoitumisessa. Tällaisen klassisen patinan tyypiesimerkkinä voi pitää Helsingin Tuomiokirkon kuparipäällysteisiä kupoleja, joiden vihreä patina C.L. Engelin uusklassistisen arkkitehtuurin kontekstissa Senaatintorin keskeisimmällä paikalla välittää tuntua menneestä ajasta esteettisesti positiivisella tavalla. Kyseiset kupolit nousivat juuri patinan tiimoilta keskustelunaiheeksi kirkon restauroinnin yhteydessä 1990-luvun lopussa, jolloin uusien kuparien ilmettä ei pidetty kohteeseen sopivana. Kaupunkilaiset olivat tottuneet näkemään rakennuksen tietynlaisena ja uusittujen kattojen väri kuparisena ennen vihreän patinakerroksen syntymistä herätti niin voimakkaan vastustuksen, että patinoitumista päätettiin nopeuttaa käsittelemällä kuparilevyt hapettavalla liuoksella. (Forss 2007, 86.) Menetelmän käyttö tekee tapauksesta nykyajan esimerkin keinotekoisesta patinasta.

Tavanomaisesti kuparin tai pronssin vihreän patinan syntyminen saattaa kestää vuosia, jopa vuosikymmeniä. Prosessissa kiiltävä metalli ensin tummuu, jonka jälkeen oikeissa olosuhteissa metalli voi saada pintaansa värillisen patinan. Vaikuttavia tekijöitä ovat ilman puhtaus, sateet, tuulet ja meren läheisyys. (Rakennustieto 2011, 2.)

Ilmasto-olosuhteiden vaikutuksen lisäksi patinaa syntyy myös käytön myötä. Patinasta kirjoittavat tutkijat, arkkitehdit ja taiteilijat luonnehtivat patinan syntyvän monilla tavoilla, mutta muiden ylitse korostuu näkemys patinasta ihmisen kosketuksen aikaan saamana jälkeenä. Muun muassa näin asiaa luonnehtii säilyttävästä restauroinnista väitöskirjan tehnyt arkkitehti Ulla Rahola:

Patina syntyy monella eri tavalla. Kokemukseni mukaan suurin osa patinasta on kuitenkin tulosta jatkuvasta, tai ainakin toistuvasta käytöstä. Tämän takia patina autiokirkoissa on tavallista merkittävämpää: se kertoo enimmäkseen menneestä ajasta, niistä vuosisadoista jolloin kirkot olivat vielä vakituksessa käytössä (Rahola 2019, 33).

Raholan näkemyksessä patinan merkitys ihmisten jälkinä nousee ilmasto-olosuhteiden vaikutuksia tärkeämmäksi. Arkkitehti Juhani Pallasmaa kirjoittaa samansuuntaisesti: ”Kaikki aine on olemassa ajan jatkumossa; käytön aikaansaama patina lisää rakennusmateriaaleihin rikastuttavan ajan kokemuksen” (Pallasmaa 2016, 27). Molempien arkkitehtien ajatuksissa korostuu vanhojen rakennusten kokemisessa välittyvä mennyt aika käytön jälkien kautta. Ajatukseen on helppo yhtyä. Esimerkiksi Petäjäveden vanhan kirkon (valmistunut 1765) puupenkien pyöristyneet reunat ja uurtuneet lattiat kantavat rakennusta käyttäneiden ihmisten jälkiä, kuten Rahola tuo esiin (Rahola 2019, 23).

Ihmisten kosketus vaikuttaa patinan syntymiseen kuluttavan vaikutuksen lisäksi muillakin tavoilla. Japanilaiskirjailija Junichiro Tanizakin tekstikatkelmassa vuodelta 1933 tulee esiin kosketuksen kiillottava vaikutus ja sen aikaansaaman patinan positiivisesti koettu ja merkityksiä:

Tietenkin tämä ’ajan patina’, josta kuulemme niin paljon, on tosiasiaa piintyneen lian hehkua. Kiinan kielessä on ilmaus ’käsikiilto’, japanin kielessä sana *nare*; molemmat sanat kuvaavat kiiltoa, joka syntyy uudelleen ja uudelleen koskettamisesta, hohdetta, joka on tullut esinettä monien vuosien käsittelyssä kyllästäneistä luonnollisista öljyistä – toisin sanoen piintynyttä likaa. [...] Siinä missä länsimaalaiset yrittävät paljastaa jokaisen likahitusen ja hävittää sen perin pohjin, me itämaalaiset säilytämme sen huolellisesti ja jopa estetisoimme sen. Oli miten oli, me rakastamme asioita, joissa on lian, noen ja sään jälkiä, ja me rakastamme värejä ja hohdetta, jotka tuovat mieleen menneisyyden, josta ne ovat peräisin. Asuminen näissä vanhoissa taloissa keskellä näitä vanhoja esineitä tyynnyttää jollakin salaperäisellä tavalla sydäntämme ja rauhoittaa hermojamme. (Tanizaki 1933/2012, 25–26.)

Tanizakin näkemyksessä tulee esiin toistuvan kosketuksen synnyttämän patinan arvostus. Tämä hohde, josta Tanizaki kirjoittaa on varsin tavanomainen patinan ilmentymä, joista jokapäiväinen ympäristömme on täynnä esimerkkejä. Yksi arkisista tilanteita, joissa patinaa voi kohdata tulee vastaan rakennusten ulko-ovien vetimissä. Alvar Aalto suosi patinoituvia metalleja rakennustensa ovenkahvoissa, joista ehkä kuuluisin on ensimmäisen kerran Rautatalossa (valm. 1955) nähty pinottava kahvamalli (Tuomi, Paatero & Rauske 1998, 97). Ovenkahvojen toistuva käyttö kiillottaa metallin, jonka seurauksena ovista näkee ensisilmäyksellä mikä kahva on eniten käytössä. Kahvoissa patinoitumisen kaksi syntytapaa,

kosketus ja olosuhteet näkyvät kosketuksen kohdalla metallin kiillottumisena ja siellä missä kosketusta ei tapahdu, tummumisena.³

On kiinnostava yksityiskohta, että ihmisen kosketuksesta metallin pintaan jäävät jäämät on itse asiassa katsottu olevan edellytyksenä kauneimmaksi katsottujen patinoitumisten syntymiselle. Metropolitanin museon oppaassa pronssipatsaiden patinan hoidosta vuodelta 1930 huomautetaan, että kauneimmat patinat pronssipatsaissa syntyvät juuri käsittelyn seurauksena jälkeen jäävien öljyjen vaikutuksesta:

Pronssin patinoituminen on erittäin toivottava ilmiö. Parhaat patinat syntyvät ilmastotekijöiden vaikutuksesta hitaan korroosion tuloksena. Tämä korroosio on niin hidasta, että kuluu vuosia ennen täydellisyyden saavuttamista. Todennäköisesti parhaat patinat syntyvät siitä, että käsittelyn ja kiillottamisen kyllästävät pronssin pinnan hieman öljyisillä ainesosilla. Nämä öljyt tai rasvat täyttävät pinnan huokokset, ja vaikka vain hyvin pienissä määrissä, vaikuttavat hohtavuuteen ja vähemmässä määrin myös väriin. Tällainen patina suojaa pronssia ja viehättävä väri, tekstuuri ja hohto lisäävät paljon sen kauneuteen. (Nichols 1930, 45–46. Oma käännös.)⁴

Patinoituminen on siis ajan kuluessa tapahtuva materiaallinen muutosprosessi, jonka aiheuttaa ympäristöolosuhteiden ja käytön vääjäämättömät kuluttavat ja kerryttävät prosessit. Näin ymmärrettynä esteettisesti positiivisen patinoitumisen nähdään olevan läheistä sukua rapistumisen kanssa, joka puolestaan on ensisijaisesti esteettisesti negatiivinen ilmiö. Mikä on patinan suhde likaan ja rapistumiseen? Onko jokin seikka, joka erottaa patinan ja nämä kaksi toisistaan?

1.2 Patina, lika ja rappeutuminen

Kirjallisuuden perusteella patinan, lian ja rappeutumisen suhteet eivät ole yksiselitteisiä ja tarkasti rajattavia. Lika on kahdesta helpompi tapaus, sillä lian ei katsota olevan patinaa. Konservointihistorioitsija ja arkkitehti Jukka Jokilehto kirjoittaa:

Patinan muodostus, jota joskus kutsutaan ‘jalopatinaksi’, on osa normaalia ikääntymisprosessia, eikä sitä tulisi sekoittaa likaan. Patinan käsittely (restauroinnin yhteydessä suoritettavassa puhdistamisessa) ei ole niinkään

³ Ulla Rahola käyttää samaa esimerkkiä artikkelissaan *Hetkien jäljet*, jossa kuva Aallon suunnittelema Seinäjoen kaupungintalosta osoittaa ovea käyttävän enimmäkseen oikeakätiset käyttäjät. Rahola sisällyttää patinan määritelmäänsä sanakirjamerkityksen lisäksi kosketuksesta syntyvät jäljet (Rahola 2013, 115).

⁴ ”A good patina on bronze is something much to be desired. The best patinas are the products of the slow corrosion of the surface of the bronze by atmospheric agencies. This corrosion is so slow that years pass before it attains perfection. It is probable that the best patinas owe much of their beauty to a slight impregnation by oily substances coming from handling and polishing. These oils or greases fill the pores and, though minute in quantity, affect the luster and to a lesser degree the color. Such a patina protects the bronze and the attractive color, texture and luster add much to its beauty.”

kemiallinen kysymys vaan kysymys kriittisestä arvostelukyvystä (Jokilehto 1999, 239; Käännös ja lisäys sulkeissa omiani).⁵

Vaaditaan arvostelukykyä arvioimaan, kuinka paljon likaa voidaan poistaa tuhoamatta patinaa. Pitkän uran konservoinnin parissa tehnyt Panu Kaila arvioi, että on konservoinnin etiikan mukaista säilyttää patina rakennusten restauroinnissa (Kaila 2014, 69). Kaila täsmentää, että pestäessä likaantuneita rakennuksia pintaan pyritään jättämään hieman likaa sen varmistamiseksi, että alkuperäistä materiaalia ei vahingossa tuhota (mts.). Lisäksi myös aito patina saattaa kuitenkin tulla nähdyksi likaisuutena, mikä tekee asiasta hankalan rakennussuojelukysymyksissä. Alkuperäisen materiaalin säilyttäminen on suojeluarvo, mutta jos patina nähdyksi likaisuutena, suojeluun liittyy kielteisiä mielleyhtymiä (Salastie 2014, 96).

Lian suhde patinaan on varsin yksiselitteinen, mutta rapistumisen kanssa on toisin. Omassa määrittelyssään Panu Kaila arvioi kestävämmäksi italialaisen restaurointinormiston määritelmän, jossa patina rajoittuu sellaisiin materiaalin pinnan muutoksiin, jotka eivät liity rappeutumisilmiöihin. Kaila nimittäin itse katsoo kaiken patinan olevan jossain määrin pinnan vaurioitumista. (Kaila 2014, 68.)

Kailan ajatusta voi jatkaa: rakennusmateriaalien muutoksissa voi tietyllä tavalla aina ajatella olevan kyse jonkinasteisesta vaurioitumisesta, jos vertaa muutosta alkutilanteeseen sopivasta näkökulmasta. Esimerkiksi kuparin vihreää patinoitumista voidaan arvioida vauriona suhteessa alkutilanteen kultaisena hohtavaan kiiltoon. Tällöin himmenemistä voidaan tulkita kuparin ”vaurioitumisena”. Näin ollen myös vaurioituminen on tässä asiayhteydessä ymmärrettävä tulkinnanvaraisena käsitteenä.

Kuten on ilmeistä, kaikkea vaurioitumista ei kuitenkaan voida lukea patinoitumiseksi. Arkiympäristömme sisältää lukuisia esimerkkejä yksittäisistä rakennuksista ja laajemmin ottaen kokonaisista alueista, joissa laiminlyönnit huolenpidossa ovat johtaneet monenlaisen rapistumiseen, kuten maali- ja rappauspintojen lohkeiluun, metallien ruostumiseen ja muuhun materiaalliseen turmeltumiseen. Patinan määritelmä materiaalin muutoksena ympäristöolosuhteiden ja normaalin käytön kuluttavien ja kerryttävien prosessien seurauksena sallii monenlaisen heitteille jätetyn rakennuksen il미iasun sisältyvän patinaan, mutta tällaisen rapistumisen kohdalla patinan termin käyttö ei sisällä sen arvoa tunnustavaa

⁵ ”The formation of patina, sometimes called ‘noble patina’, is part of the normal ageing process of materials, and it should not be confused with the dirt. The treatment of such patina is not so much a problem of chemistry, but one of critical judgement.”

merkitysulottuvuutta. Onkin syytä erotella patinan merkitykset teknisenä terminä ja arvottavana käsitteenä.

Teknisenä terminä ”patina” voi viitata kaikkeen edellä mainittuun negatiivisesti koettuun havaittavaan muutokseen, joka ei välttämättä eroa patinoitumisesta teknisesti ottaen lainkaan. Rakennukset ovat alttiita samoille kuluttaville ja kerryttävälle prosesseille kuin luonnonympäristöt: eroosiolle ja rapautumiselle. Luonnonympäristöjä muokkaavat tuuli-, vesi- ja jäätikköeroosio, joihin lukeutuu lisäksi tuulen mukanaan kuljettaman aineksen kuluttava ja kerryttävä vaikutus. Pohjoismaissa, jossa tuuli ei ole niin voimakas aiheuttaakseen vaikutuksia rakennuksiin, eroosiota merkittävämpiä ovat rapautumisen fysikaaliset ja kemialliset muodot.⁶ Fysikaalisella rapautumisella tarkoitetaan ennen kaikkea lämpötilanvaihteluista johtuvaa kiviaineksen hiljattaista murentumista. Lämpötilan lisäksi fysikaalista rapautumista aiheuttavat vesi, ilma ja eliöt. Pienetkin raot täyttävä vesi aiheuttaa jäätyessään pakkasrapautumista, jolloin rakoihin jäänyt vesi laajentuessaan hajottaa aineista ympärillään. Kemiallisella rapautumisella tarkoitetaan puolestaan happaman sadeveden liuottavaa vaikutusta, joka saa aikaan mineraalien liukenemisen kiviaineksestä. Esimerkkinä kulumisesta, jossa yhdistyy useita rapautumisen muotoja ovat Suomen olosuhteissa tyypilliset teräsbetonin rapautumisen eri muodot.

Merkittävin betonin rapauttaja on pakkasrapautuminen, jossa betonin pintarakenne vaurioituu huokoset täyttävän veden laajentuessa pakkasella. Betonia rapauttaa lisäksi kemiallinen rapautuminen, jossa betonin valmistamisessa käytetyn sementin kipsi reagoi veden kanssa ja muodostaa kidevettä sitovaa ettringiittiä. Vettä sitoessaan ettringiitti laajenee ja betoni murenee turvotessaan. Kolmas betonia rapauttava reaktio on niin sanottu karbonatisoituminen, joka saa betonin muuttumaan emäksisestä neutraaliksi betoniin hiljalleen imeytyvän hiilidioksidin muuttaessa betonin emäksistä kalkkia kiveksi. Kun betoni on muuttunut happamuudeltaan neutraaliksi raudoitusten syvyyteen saakka, raudoitus alkaa ruostua, jolloin ruostumisen takia laajentuvat raudat rikkovat niiden päällä olevan betonin. (Kaila 1997, 190–194.) Näin yksityiskohtaisen rapautumisen selostuksen tarkoitus on valaista olosuhteita ja kemiallisia ja fysikaalisia mekanismeja, jotka eivät koske ainoastaan teräsbetonia vaan kaikkia luonnon olosuhteille altistuvia materiaaleja ja esineitä.

Nämä luonnonilmiöt aiheuttavat rakennusmateriaaleille vaatimuksia, joihin kehittyvä materiaalteknologia pyrkii jatkuvasti vastaamaan. Materiaalien laadusta riippumatta kaikki

⁶ Tuulen kuljettama hiekka voi oikeissa olosuhteissa muodostua todelliseksi ongelmaksi julkisivujen ylläpidon kannalta. Esimerkiksi Egyptin koillisella rannikolla voimakas tuuli kuljettaa mukanaan hiekkaa- ja suolaa, jotka voivat rapauttavat julkisivun pintakäsittelyn vain kuukausien kuluessa (El-Sherbiny 2018).

rakennukset altistuvat näille olosuhteille, joiden seuraukset ovat nähtävissä materiaalisissa muutoksissa. Myös patina syntyy osaltaan samojen prosessien seurauksena. Patinassa vain prosessien seuraukset nähdään arvokkaana ajan jälkeen, mukaan lukien esteettinen arvo.

Jos hyväksytään näkemys, jonka mukaan kaikki patina on jollakin tavalla vaurioituneisuutta, jää vielä epäselväksi, milloin rapautuminen, eroosio, kuluminen, käytön jälki tai muu vastaava synnyttää patinaksi tunnistettavaa positiivista ajallisuuden ilmentymää ja milloin puolestaan kyse on negatiivisesti koettavasta korjattavasta vauriosta tai huollon tarpeesta. Missä siis kulkee raja korjattavan vaurion ja patinan välillä?

Tietyllä tavalla kyse on olennaisesti aikajänteistä. Patina ja vaurioituminen määrittyvät suhteessa aikaan, jonka esine tai rakennus on ollut olemassa ja toisaalta oletukseen siitä, kuinka pitkään sen voi olettaa kestävän jatkossa. Patina ja havaittavat vauriot tuovat nykyhetkeen käsityksen kohteen menneisyydestä ja oletettavasta tulevaisuudesta. Patina syntyy pitkän ajan kuluessa, ja sen syntymisen ehtona on kohteen säilyminen riittävän pitkään, jotta patinaa ehtii syntyä. Sellaiset materiaalisen muutoksen muodot taas, jotka vaurioittavat kohdetta liian nopeasti tai ovat käyttäjien terveydelle vaarallisia ovat ensisijaisesti poissuljettuja patinan piiristä, sillä näitä ajan merkkejä ei säily käytössä vaan joko niiden vauriot korjataan tai ne muuttuvat nykyajan urbaaneiksi raunioiksi, jotka vetävät puoleensa raunioituvista kohteista kiinnostuneita asianharrastajia.⁷

Lisäksi on huomionarvoista, että esteettisyyden ei tarvitse merkitä yksiselitteisesti positiivisuutta. Kuten Arnold Berleant kirjoittaa, monissa tapauksissa esteettiset arvoarvostelmat eivät ylimalkaan asetu hyvä–huono- tai kaunis–ruma -akselille. Näin on esimerkiksi ylevän, oudon, kitschin ja eroottisen tapauksissa. (Berleant 2010, 159–160.) Koetussa patinassa on kyse esteettisestä arvostelmasta, jossa nähdäkseen liikutaan varsin tyypillisesti miellyttävän ja epämiellyttävän, puoleensavetävän ja luotaantyöntävän rajamailla. Museoiden vitriinien ulkopuolelta on vaikea löytää esimerkkiä, jossa kohteen patinoituneisuus olisi laadultaan yksinomaan esteettisesti positiivista.

⁷ ”Urbaanin löytöretkeily” (engl. *urban exploration*) harrastajat ovat kiinnostuneita rakennetussa ympäristössä syystä tai toisesta tyhjinä oleviin rakennuksiin. Tällaiset kohteet lukeutuvat ennen kaikkea ”rauniopatinan” piiriin, jonka käsittely on jätettävä toiseen yhteyteen.

1.3 Patina ja rakennusten terveystafora

Patinoitumisesta kirjoittaessaan monet vertaavat kohdetta ihmiseen, jossa ajan jäljet näkyvät vanhenemisena.⁸ Tällöin patina vertautuu ihmisessä havaittavaan ikääntymiseen ja ajan kuluessa syntyneisiin arpiin. Vertauskuvan mukaisesti patinoitumista synnyttää ”terve” kuluminen ja luonnolliset ajan jäljet, kun taas ”epäterve” vaurioituminen, jonka syytä ei saada poistettua jatkaa vaurioittamistaan, kunnes jäljellä on enää raunio. Vertauskuva on käytössä myös yleiskielessä ja ”terveestä rakennuksesta” puhuminen on normaali tapa viitata ympäristön olosuhteet hyvin kestäväan taloon, joka myös tarjoaa käyttäjilleen turvallisen suojan. Puolestaan silloin, kun puhutaan epäterveestä talosta, viitataan erilaisiin rakenteellisiin tekijöihin, jotka sairastuttavat talon, eli synnyttävät taudinkaltaisesti eteneviä vaurioita, jotka usein ovat vaaraksi rakennuksen käyttäjille. Vertauskuva sairaasta talosta joka sairastuttaa talon käyttäjät on varsin tyyppillinen ilmaisutapa rakennuksen tietynlaisista vaurioista puhuttaessa.

Rakennusten vaurioista hoidettavana sairautena puhuu myös Kaila talojen korjaamisen tekniikkaa käsittelevässä kirjassaan *Talotohtori* (1997). Hän jaottelee rakennusten vauriot kertaluonteisiin ja eteneviin vaurioihin sekä toistuviin vaurioihin, joiden korjaaminen on joissakin tapauksissa hyväksyttävä säännöllisesti suoritettavana huoltotoimenpiteenä. Vauriota Kaila ajattelee kuin sairautta ihmisellä. ”Monimutkaista sairautta selvittäessään lääkäri kyselee vaivojen laatua ja kestoja sekä potilaan elämäntapoja, määrä sitten erilaisia tutkimuksia ja vasta kaiken tämän perusteella päätyy hoitotoimienpiteisiin” (Kaila 1997, 20). Niin kuin ihmisessä, myös rakennuksessa vaurio voi olla kertaluonteinen, kuten mustelma tai ihottuma, tai se voi olla luonteeltaan etenevä, joka jatkuessaan tuhoaa rakennetta sisältä päin.

Pitkään paikallaan olevien rakennusten elämään mahtuu useita kertavaurioiden ja etenevien vaurioiden korjauksia sekä säännöllisinä huoltotoimenpiteinä tehtäviä korjauksia, jotka jokainen jättävät rakennuksiin enemmän ja vähemmän näkyviä arpia ja uusittujen osien kautta havaittavia ajan kulun jälkiä, joilla on myös esteettistä potentiaalia patinana. Toisaalta korjauksilla voidaan myös tuhota paljon. Kaila varoittaa käyttämästä korjauksissa alkuperäisestä poikkeavia materiaaleja ja menetelmiä, jotka voivat aiheuttaa uusia vaurioita (Kaila 1997, 26–27). Hän kehottaa myös välttämään ylikorjaamista ja huomauttaa että vanhan rakennuksen historiallinen arvo on alkuperäisessä materiaalissa, jonka uusiminen tuhoaa

⁸ Esimerkiksi vaikutusvaltainen restaurointiin erikoistunut arkkitehti Ove Hidemark laajentaa ajatusta teoksen ihosta rakennuksen lihaan ja luustoon puhuessaan kunnioituksesta vanhojen rakennusten restauroinneista alkuperäisiä materiaaleja ja rakennusmenetelmiä käyttäen (Hidemark 1991).

historiallisen arvon (mt., 13–14). Korjaaminen ja ylläpitohuolto voivat siis olla osa patinaa, mutta myös tuhota sitä.

Kuten jo aiemmin tuli esiin, vaurioituminen on itsessään tulkinnanvaraista. Konservointiteoreetikko Salvador Muñoz Viñasin kirjoittaa artikkelissaan ”Contemporary Theory of Conservation” vaurion olevan yksi tärkeimmistä, ja samalla usein sivuutetuista huomioista konservoinnissa. Hänen mukaansa vanha uskomus, jonka mukaan vaurio olisi selvästi ja objektiivisesti määriteltävissä ei pidä paikkaansa. Monet erimielisyydet konservoinnissa johtuvat Muñoz Viñasin mukaan perustavista erimielisyyksistä koskien sitä, tulisiko jotain muutosta ajatella vauriona vai ei. (Muñoz Viñas 2002, 25–26.)

Muñoz Viñas katsoo, että mikä määrittyy patinaksi ja mikä vaurioksi on johdettavissa siitä, koetaanko muutosten seuraukset positiivisina vai negatiivisina ja ovatko muutokset olleet tarkoituksellisia vai tahattomia. Silloin, kun muutos koetaan negatiiviseksi, kyseessä on ”vaurio”. Silloin kun muutos koetaan positiiviseksi ja muutos on syntynyt tahattomasti, kutsumme sitä ”patinaksi”. Kun taas positiiviseksi tulkittu muutos on tehty tarkoituksella, sitä kutsutaan ”restauroinniksi”. (Mt., 26.)

Patinalla on ainakin yhdessä suhteessa erityinen yhteys terveysvertauskuvaan: kuten tiedetään, klassinen pronssipatina muodostaa erityisen suojaavan kerroksen pronssin pintaan. Tällä patinalla on, terveydenhoidollista vertauskuvaa jatkaen, eräänlainen vastustuskykyä lisäävä vaikutus. Tätä vasten ajatellen on sopivaa, että metalleja uhkaavaa pahanlaatuista patinoitumista kutsutaan pronssitaudiksi. Myös Nichols kirjoittaa pronssitaudista terveysmetaforallisesti ”infektiona”, joka on visuaalisesti epäviehättävää ja tulee poistaa välittömästi etenevän taudin pysäyttämiseksi (Nichols 1930, 46).⁹

1.4 Paikallinen patina, kulttuuri-identiteetti ja kriittinen nostalgia New Orleansissa

Yleisesti ottaen patina on yleiskulttuurinen ilmiö, mutta patinaa voi olla myös paikallista laatua, jollaisesta esimerkkinä toimii hurrikaani Katrinan jättämät jäljet New Orleansissa. Antropologi Shannon Lee Dawdy kirjoittaa kirjassaan *Patina* New Orleansista ja sen asukkaiden toipumisesta Katrina-hurrikaanin jälkeen. Elokuussa 2005 ensimmäisenä lähelle

⁹ Tässä yhteydessä voi olla kiinnostava yksityiskohta, että patsaista puhuttaessa hyvälaatuistakin patinaa voi joissain tapauksissa olla liikaa. Pronssi- ja kuparipatsaiden patinan kohdalla raja kulkee Nicholsin mukaan siinä, peittääkö patina veistoksen yksityiskohtia vai ei. Hyvänlaatuinenkin patina voi kasvaa niin paksuksi, että se alkaa estää patsaan yksityiskohtia näkymästä. Tällöin Nicholsin kuvailemassa menetelmässä patina poistetaan, metalli puhdistetaan ja prosessin päätteeksi kemiallinen prosessi kiihdyttää uudelleenpatinoitumisen niin, että patina syntyy vuosien sijasta tunneissa (Nichols 1930, 45–46).

New Orleansin kaupunkia iskenyt hirmumyrsky oli Yhdysvaltojen historian pahin ja aiheutti erittäin mittavat vahingot kaupungissa, josta lähes 80% jäi veden alle. New Orleans on kaupunki, jonka kulttuurihistoria rakentuu keskeisesti menneisyyden varaan. Se tunnetaan antiikkikaupunkina, jonka asukkaat pitävät arvossa kaupungin nostalgista rakennusperintöä sekä keräilevät mielellään vanhoja esineitä (Dawdy 2016, 4–5).

Dawdy valaisee kiinnostavasti kaupunkilaisten tapoja jatkaa elämäänsä myrskyn jälkeen, joka tuhosi valtavan määrän kaupungin identiteetille tärkeää aineellista perintöä. Lähes jokainen talo sai osansa myrskystä, jonka kohonnut vesimassa jätti näkyvän horisontaalisen jäljen talojen kylkiin. Lisäksi yleinen näky myrskyn jälkeen oli talojen oviin spray-maalattu punainen rasti sen merkiksi että talo on tarkistettu uhrien varalta. Dawdy kertoo, että suuri osa ihmisistä maalasi pian talonsa uudelleen jatkaakseen elämäänsä ilman myrskyn jälkiä ympärillään. Menneisyydestä ammentava kulttuuri sai kuitenkin pian jatkoa, kun toiset alkoivat kerätä Katrinan merkitsemää materiaalia ja alkoivat kutsua myrskyn jättämää jälkeä *katrina-patinaksi*.

Joku voisi argumentoida, että myrskytuhon jälkien kutsuminen patinaksi voi olla vain metaforista. Onhan niin, että myös rankkasateet voivat ajoittain nostaa vedenpinnan paikoitellen kaupungissa niin korkealle, että seinissä voi seuraavana päivänä erottaa selvästi mihin saakka vesi on noussut emmekä kutsu tätäkään patinaksi vaan siivoamista odottavaksi sotkuksi. Ei ole kuitenkaan erityistä syytä miksi Katrinan synnyttämät jäljet jossakin esineessä olisi jätettävä patinan ulkopuolelle. Useimmiten näin lyhyt tapahtuma ei ehdi vaikuttaa riittävästi jättääkseen pysyvästi näkyvän vaikutuksen, mutta on mahdollista, että näin myös tapahtuu. Jokin kosteudelle herkkä esine voi veteen joutuessaan muuttua nopeasti ja pysyvästi, jolloin henkilölle, joka tuntee esineen hyvin voi havaita sen patinassa juuri tästä tapahtumasta kertovan jäljen.

Kuvatun kaltainen yksittäisestä tapahtumasta kertova, paikallista merkitystä välittävä patina on kuitenkin poikkeustapaus, sillä tavanomaisesti yksittäisten tapahtumien jäljet jäävät vähäiseksi toistuvien ja jatkuvien tapahtumien ja kiertojen rinnalla.

On kulttuurisidonnaista, missä määrin ajallisen syvyyden eri aikakerroksia ja ilmenemismuotoja (aistittuja, kerrottuja, muisteltuja) pidetään arvossa. New Orleansin paikalliskulttuuri havainnollistaa erityistä suhdetta ajallisuuteen. Kaupungin asukkailla on suuresta jakautuneisuudestaan huolimatta yhteisöä yhdistävä, menneisyyteen rakentuva voimakas paikallisidentiteetti, joka pohjautuu nostalgiseen kerrontaan kaupungin historiasta ranskalaisten siirtomaakaupunkina. Charmikkaasti vanhentuneita siirtomaa-ajan piparkakkutaloja, vanhoja esineitä ja kreolikulttuurin perinteitä pidetään suuressa arvossa,

vaikka tarkemmassa tarkastelussa paljastuu, että suuri osa materiaalisesta perinnöstä on tosiasiassa uudemmalta ajalta ja osa historiasta on keksittyä (Dawdy 2016, 5).

Historia elää vahvasti New Orleansin elämänmenossa paitsi paikallisväestön myös turistien arvostamana – ennen hurrikaani Katrinoa New Orleans oli Yhdysvaltojen eniten vierailtu kaupunki. Menneisyyttä eksotisoidaan ja romantisoidaan nostalgisesti, mutta Dawdy osoittaa, että käytäntöihin liittyy kriittinen piirre. New orleanslaisilla historiasuhde ei ole perinteisesti ymmärretyllä tavalla nostalginen vaan Dawdyn mukaan voidaan puhua *kriittisestä nostalgiasta*, jolla paikalliset ovat tietoisia historian käytöstä massaturismin ja kulutuskapitalismin palveluksessa sekä poliittisesti motivoitujen kertomusten vahvistamisessa, joiden vastustusta ja tukahduttamaksi tulemiselta suojautumista kriittinen nostalgia mahdollistaa. Kriittisen nostalgian poliittinen ulottuvuus liittyy tässä ennen kaikkea Svetlana Boydin jaotteluun restoratiivisen ja reflektiivisen nostalgian välillä. Restoratiivisessa nostalgiassa kulttuuriperintöä käytetään ohjelmallisesti kansallismielisen agendan vahvistamiseksi. Silloin taipumuksena on pyyhkiä ajan jälkiä ja pitää rakennukset uudenveroisina, kun taas reflektiivisissä nostalgian käytännöissä ajan jälkiä nostetaan esiin ja korostetaan kontrastia menneisyyden ja nykyhetken välillä. Näistä Dawdy pitää New Orleansia reflektiivisen nostalgian malliesimerkkinä, mutta preferoi termiä ”kriittinen”, sillä hän pitää termiä ”reflektiivinen” liian passiivisena verrattuna omiin havaintoihinsa New Orleansin käytännöistä (Dawdy 2016, 6–7).

1.5 Ikäarvo ja patina arkkitehtuurikonservoinnissa

Arkkitehti ja tutkija Iida Kalakoski pohtii artikkelissaan ”Defining Requirements for Appreciation of Patina” patinan määrittelyn kysymyksiä arkkitehtuurikonservoinnin viitekehyksessä ja esittää kolme edellytystä, joiden täytyessä kulttuuriperinnön suojelun kannalta oikeanlainen patinan arvostus on mahdollista (Kalakoski 2016). Ensimmäinen edellytys on kohteen iän arvostaminen, toinen paikantaminen kohteen arvo sen materiaalisuuteen ja kolmantena kohteen muodon osittaisen menetyksen hyväksyminen. Johtopäätelmissään Kalakoski lisää, että näiden edellytysten täyttymisenkin jälkeen lopullinen arvio säilytettävän arvoisesta patinasta tehdään esteettisen arvostelman perusteella, mikä johtaa epävakaiseen pohjaan konservointiteorian kannalta ja oikeuttaa jatkotutkimuksen aiheen tiimoilta. (Kalakoski 2016.)

Oma tutkimusnäkökulmani poikkeaa Kalakosken lähestymisestä siinä, että pyrin hahmottelemaan patinan ilmiötä ja sen esteettistä potentiaalia ihmisen välittömän eletyn ja koetun ympäristökokemuksen tasolla, en niinkään arkkitehtuurikonservoinnin näkökulmasta,

jossa lähtökohtana on arvokkaaksi tunnistettu arkkitehtoninen kohde ja siihen kohdistettavat restaurointitoimenpiteet. Voi olla aiheellista kysyä, onko kyseessä enää sama patina, sillä kokemuksellisesti katsoen patinassa on kyse ilmiöstä, jossa esimerkiksi rajanveto patinan aitouden tai keinotekoisuuden, lian ja vaurioituneisuuden välillä ei ole olennaista, kuten Kalakoskikin toisessa julkaisussa kirjoittaa (Kalakoski 2013). Arkkitehtuurikonservoinnin tasolla puolestaan patina on määriteltävä käsite restaurointia suorittavien arkkitehtien käytännön työn tueksi sekä rakennussuojelutapauksissa myös lain suojaamasta suojelustatuksesta ja sen edellytyksistä määräävän lainkohdan tulkinnasta.¹⁰ Ilmiönä on kuitenkin kyse samasta asiasta, sillä restauroinnissa säilynyt tai tuhotuksi tullut patina on aina lopulta koettava ilmiö, joka on historiallisen kohteen kokemuksellista ulottuvuutta keskeisesti leimaava seikka. Käyn seuraavaksi läpi Kalakosken artikkelin keskeiset argumentit ja pohdin oman tarkasteluni kannalta relevantteja esiin nousevia kysymyksiä.

Kalakosken mukaan patinan arvostuksen ensimmäinen edellytys on kohteen ikäarvon arvostaminen, mikä on restaurointiteorian historiassa varsin uusi ilmiö. Kalakoski jakaa arkkitehtuurikonservoinnin historian moderniin ja esimoderniin aikaan, joiden jakolinjana on 1700-luvun teollinen vallankumous Euroopassa. Kiihtyvästi muuttuva yhteiskunta ja rakennettu ympäristö yhdessä renessanssin ajasta periytyvän uuden historiankäsityksen kanssa synnytti kiinnostuksen pysyvyyttä ja jatkuvuutta edustavan rakennusperinnön suojeluun. Esiteollisissa yhteiskunnissa puolestaan rakennuksia, monumentteja ja pyhiä paikkoja ylläpidettiin tilanteen mukaan käytännöllisten intressien ohjaamina, jolloin kulttuuriperintö välittyi sukupolvelta toiselle jatkuvana traditiona. Valistuksen ajan myötä syntynyt uusi tieteellinen historian tutkimus syrjäytti perinteiden jatkuvuuteen perustuvan historiakäsityksen, joka mahdollisti modernin kiinnostuksen kulttuuriperintöön ja romanttisen nostalgian menneisyyttä kohtaan. Tämän mullistuksen myötä rakennuksia alettiin suojella alkuperäisyyttä korostaen. Uutena ongelmana syntyi näkemys erot siitä, miten alkuperäisyyttä tulisi ajatella. Ääripäitä edustivat Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879) ja John Ruskin (1819–1900), joista edellinen puolusti alkuperäistä muotoa ja suunnitteluihannetta ja Ruskin puolestaan alkuperäistä materiaalia muodon kustannuksella. Patina toimii kuitenkin vastoin alkuperäistä muotoa ja siispä patinan arvostuksen yksi edellytyksistä onkin alkuperäisen muodon osittaisen menetyksen hyväksyminen. (Kalakoski 2016, 30–31; 33.)

¹⁰ Laki rakennusperinnön suojelemisesta (4.6.2010/498): ”1§ Tämän lain tavoitteena on turvata rakennetun kulttuuriympäristön ajallinen ja alueellinen monimuotoisuus, vaalia sen ominaisluonnetta ja erityispiirteitä sekä edistää sen kulttuurisesti kestävää hoitoa ja käyttöä” (Finlex 2010).

On huomattava, että rakennusten käyttöön kuuluu olennaisesti niiden säännöllinen huolto ja ylläpito, joiden seurauksena vanhoja materiaaleja jää uusien alle tai materiaalit joudutaan vaihtamaan uusiin. Kalakoski näkee patinoitumisen ja restauroinnin syklisenä prosessina, jossa patinalla ei tule olla ylläpitotarpeen ylittävää itseisarvoa. Patina tulee voida ajoittain poistaa muiden vaurioiden estämiseksi ja nauttia patinoitumisesta huoltotoimenpiteiden välillä (Kalakoski 2013, 36). Helsingin Tuomiokirkon katon korjaus 1990-luvun lopulla käy esimerkiksi tällaisesta ajoittaisesta huoltotoimenpiteestä, jossa patinalla on keskeinen merkitys. Silloin tehty päätös keinotekoisesti patinoida uusittujen kupolien kuparilevyt toimi vastoin ajatusta syklisyydestä. Päinvastoin pysäyttämällä kirkon ulkoasun yhden staattisen hetken ideaalisena pidettyyn tilanteeseen voi nähdä oireena kuvallistuneen kulttuurin logiikan yhteiskunnallisesta ylivallasta. Patinoitumisen prosessin tiedostaminen välittää ymmärrystä ja pitää yllä kosketusta todellisuuden välttämättömän materiaalsen perustan prosesseista ja mahdollistaa kokijan reflektoinnin omasta suhteestaan samaan todellisuuteen.

Termi ”ikäarvo” (saks. *Alteswert*) tunnetaan parhaiten itävaltalaisen taidehistorioitsija ja lakimies Alois Rieglin (1858–1905) kirjoittamasta analyysistä, jossa hän käsittelee rakennussuojelun keskenään ristiriitaisia arvoja, muun muassa uutuusarvon palauttamisen ja ikäarvon suojelun välillä – Viollet-le-Ducin ja Ruskinin näkemyseroja heijastellen. Käytännössä arvoristiriita näkyy siten, että samaan aikaan kun rakennuksen ikääntymisen aiheuttama materiaallinen rapistuminen alentaa väistämättä sen uutuusarvoa, ajan seurauksena syntyy puolestaan ikäarvoa, mikä näkyy juuri havaittavassa patinassa ja muussa ajan kulun näkymisessä. (Riegl 1903/1996.) Kalakosken mukaan patinan arvostuksen tulee perustua ikäarvon arvostuksen lisäksi ajatukseen arvosta sitoutuneena materiaalisuuteen, jossa patinoituminen toimii todistusaineistona kohteen aitoudesta ja kertyneestä ikäarvosta.¹¹

Rakennussuojelun kontekstissa patinalla on funktio historiallisen aitouden todistusaineistona. Ympäristön olosuhteissa syntynyt ja käytön aikaansaama patina kertovat kohteen iästä ainutlaatuisella tavalla, jota ei voi rekonstruoida. Patina kytkeytyy

¹¹ Ikäarvoa on myös pidetty esteettisenä ominaisuutena riippumatta kohteen havaittavista ikääntymisen merkeistä. Akateemisen estetiikan piirissä Carolyn Korsmeyer on puolustanut näkemystä, jonka mukaan ikä on esteettinen ominaisuus siitä huolimatta, että ikää voi olla joissakin tapauksissa mahdotonta havaita (Korsmeyer 2008, 117–118). Korsmeyer korostaa aitouden merkitystä esteettisenä ominaisuutena vanhojen esineiden arvostamisessa vanhuuden itsensä eikä niinkään niiden historiallisen merkityksen takia. Ei-havaittavissa oleva aitous vaikuttaa esteettiseen kokemukseen, koska ymmärrys esineen aitoudesta on kognitiivinen tila, joka läpäisee koko esteettisen kokemuksen. Korsmeyerin käsityksessä historiallisuus liittyy kiinnostukseen informaatiosta, mitä esineet kantavat menneistä ajoista. Vanhuuden vuoksi arvostettava esine puolestaan kytkeytyy ”kosketuksen transitiivisuuteen”, mikä on Korsmeyerille esteettisen kokemuksen ytimessä. (Korsmeyer 2008.)

kulttuuriperinnön tunnustettuihin suojeluarvoihin materiaalsen ja käytön alkuperäisyyteen ja historialliseen todistusvoimaisuuteen. Rakennuksen elinkaaren kuluessa syntyneet uudemmat kerrokset ilmentävät kohteen hoidon ja käytön historiaa ja jatkuvuutta, joita voidaan ajatella kerroksittain eri tahdissa kulkevien patinoitumisen syklien muuttuvana kokonaisuutena. Laissa määritettyjen suojeluarvojen lisäksi patinaan kytkeytyy usein muitakin arvoja, kuten henkilökohtaisia ja jaettavia kollektiivisia muistoja. Toinen huomionarvoinen seikka tässä yhteydessä on se, että vaikka rakennussuojelun konteksti antaa patinan tarkasteluun relevantin viitekehyksen, jos tarkastellaan rakennettua ympäristöä kokonaisuudessaan suojelun edellytykset täyttyvät vain erittäin harvojen rakennusten ja rakennelmien kohdalla. Patinan ilmiö ei rajoitu vain näihin, vaan koskee koko rakennettua ympäristöä.

1.6 Patinan metaforinen merkitys ja kulttuurisen patinan käsite

Madalina Diaconu käsittelee patinan esteettistä potentiaalia artikkelissaan ”Patina – Aroma – Atmosphere” samassa yhteydessä aromin ja atmosfäärin kanssa ja osoittaa termien läheisen yhteyden niin sanottujen alempien aistien esteettisessä ulottuvuudessa (Diaconu 2006). Näitä alun perin tunto-, maku- ja hajuaisteihin kytkeytyviä termejä yhdistää niiden ensisijaisten kuvailevien merkityksen lisäksi sekundääriset metaforiset merkitykset, jotka kaikki toimivat positiivisina esteettisen arvon luonnehdintoina. Patinan tapauksessa, jota Diaconu luonnehtii ajallisen syvyyden näkyväksi pinnaksi, ensisijainen merkitys viittaa deskriptiivisesti lukuisten kosketuksien jättämiin jälkiin materiaalin pinnassa, mutta laajemmassa merkityksessä patina ”ilmaisee ajan esteettiseksi tekevää vaikutusta”¹² (ma, 132. Oma käännös.).

Aromi on puolestaan vanhan kreikan ja latinankielen sana mausteelle, joka on viitannut kirjaimellisesti ja yksinomaan positiivisessa mielessä pistäviin ja makeisiin tuoksuihin ja mausteisiin ruokiin. Metaforisesti käytettynä aromaattinen viittaa hienovaraiseen, mutta kokemuksen läpäisevään erityiseen piirteeseen, joka tekee siitä ainutlaatuisen. Atmosfäärin merkitys taas on laajentunut ilmakehän merkityksestä kuvaamaan yhteisesti jaettua tilaa tunnelman merkityksessä. Diaconu huomauttaa, että myös tunnelmaan, samoin kuin patinaan ja aromiin liittyy metaforisen käytön positiivinen esteettinen arvo – silloin kun puhumme atmosfääristä, on kyse yksinomaan positiivisesta esteettisestä arvostelmasta (ma., 138).¹³

¹² ”In general, patina expresses the aesthetizing (*ästhetisierend*) effect of time.”

¹³ Diaconulla on monia syitä käsitellä näitä kolmea yhdessä, muun muassa lingvistiset yhteydet sekä metodologiset erityispiirteet, jotka liittyvät niiden tutkimiseen nimenomaan alempien aistien esteettisinä ilmiöinä. Ne menevät kuitenkin tämän tutkielman aihepiirin ulkopuolelle, enkä mene niihin tässä yhteydessä sen syvemmin.

Patina on erityislaatuinen materiaalin ominaisuus, joka on jatkuvasti syntymisen prosessissa. Diaconu luonnehtii patinaa materian sisäisen dynamiikan prosessin tuloksena, mikä valaisee hyvin erityisesti sitä hienovaraista osaa patinakäsityksestä, joka jää käyttöä tai olosuhteita painottavilta luonnehdinnoilta pimentoon. Patina ei synny ulkoapäin, vaan on ilmaisu sisäisestä materiaalisesta todellisuudesta. Diaconun sanoin:

Patinaa voidaan pitää objektin materiaalisena kasvuna tai eräänlaisena syövyttävänä ”loisena”, mutta se ei ole jotain, mikä tarttuu ulkoapäin objektin pintaan vaan sen sijaan jotain mikä emergoituu objektin sisäpuolelta, paljastaen näin ollen materian sisäsyntyisen dynamiikan (ma., 132. Oma käännös).¹⁴

Diaconu toteaa, että ajalla on positiivinen esteettinen vaikutus laajemminkin kuin patinan varsinaisessa materiaalisessa merkityksessä. Diaconun mukaan ”patina” voi olla terminä käyttökelpoinen laajasti ymmärrettävänä ajan esteettisen (positiivisen) vaikutuksen havainnollistajana: ”tiivistetysti sanoen patinan ilmiö on esimerkki ajan (positiivisesta) esteettisestä arvosta”¹⁵ (ma., 133. Oma käännös). Saksan sana viinien kypsymiselle pitkän ajan myötä *veredelt* (suom. jalostuminen) on läheistä sukua patinalle *Edelrost* (suom. ”jaloruoste”), ja ne sisältävät molemmat yhteyden jalouteen. Sanat sisältävät näin ollen ajan vaikutuksen positiivisen merkityksen. Diaconu kirjoittaa myös niin sanotusta ”lingvistiksestä patinasta”, jolla hän viittaa vanhojen kielenkäytön tapojen käyttämiseen oman kirjallisen tyylin luomiseksi. Ei ole vaikea keksiä omia esimerkkejä menneisyydestä poimittujen ilmiöiden käyttämiseen nykyajassa halutun vaikutelman aikaansaamiseksi, muotoilusta muotiin – yhtä lailla populaari- kuin korkeakulttuurin saralla.¹⁶

Patinan laajentamiselle yleisemmäksi esteettiseksi termiksi on käyttöä myös rakennetun ympäristön tarkastelussa. Kapeasti ymmärrettävä patina nimittäin tavoittaa vain osan rakentamisessa koettavasta ajallisuudesta – on suuri joukko esimerkkejä rakentamisessa käytettävistä materiaaleista, tyyleistä ja perinteistä, jotka eivät sovi patinan määritelmään, mutta kuitenkin kokemuksellisesti keskeisesti toimivat patinan tavoin. Tarkoitan näillä

¹⁴ ”Patina can be regarded as a material accretion to the object or as a sort of corroding ‘parasite’, but it is not one that adheres from outside to the surface of the object, but rather emerges from inside of it, indicating therefore an immanent dynamics of the matter.”

¹⁵ ”Put concicely, the phenomenon of patina exemplifies the aesthetic (positive) value of time.”

¹⁶ ”Retro” perustuu kulttuuri-ilmiöinä juuri Diaconun luonnehtimaan positiiviseen esteettiseen arvoon, joka menneeltä ajalta tunnistettavalla tyyllillä tai esineellä on. Retrolla viitataan ainakin kahteen asiaan. Esimerkiksi huoneen sisustus voi olla retrotyylinen ilman että esillä on yhtään aidosti vanhaa esinettä. Toisaalta vanha esine (joka ei kuitenkaan ole vielä antiikkia) voidaan tuoda osaksi huoneen sisustusta, jolloin esineestä tulee retroelementti sisustukseen. Samaan perustuu myös ”vintage”-kulttuuri, mutta toisin kuin retrotyyleissä, vintage-esineissä keskeistä on materiaallinen autenttisuus.

sellaisia materiaaleja, jotka eivät havaittavasti muutu useidenkaan sukupolvien elämän kuluessa, kuten lasi ja keraamiset osat.

Esimerkiksi ikkunalasien kohdalla ei voitane puhua patinasta, sillä tietävästi lasin havaittavat ominaisuudet ei muutu niin kauan lasi säilyy ehjänä. Kuitenkin ennen nykyaikaisen värittömän kirkkaan ja tasaisen float-lasin kehittämistä ikkunalaseissa oli laadullista vaihtelua, kuten väritaittoa ja havaittavia pinnan muotoja. Katson, että kohdatessamme tällaisia esimerkiksi hieman vihreäsävytteisiä ikkunalaseja, joissa voi nähdä myös selviä ”valumajälkiä”, kyseessä on olennaisesti patinan kokemus riippumatta siitä, onko lasi todella patinoitunut millään havaittavalla tavalla vai onko lasi aivan uusi ja tarkoituksella vanhan näköiseksi tuotettu.

Vanhoja rakennuksia kunnostavien iloksi vanhoja materiaaleja ja rakennusosia tuotetaan nykyisinkin alkuperäisiä muistuttavilla materiaaleilla ja menetelmillä. Näiden tuotteiden kohdalla puhe patinasta laajentaa termin merkitystä alkuperäisestä. Esimerkkituotteena voisi nostaa esiin 1900-luvun alussa kehitetyn materiaalin, bakeliitin, josta alettiin valmistaa valokatkaisijoita ja muita sähkökytkimiä. 1950-luvulle tultaessa muovit olivat kuitenkin yleistyneet ja bakeliitti korvattiin niillä eikä alkuperäisiä enää ollut laajasti tarjolla. Nykyisin bakeliitista valmistetaan kuitenkin edelleen alkuperäisiä vastaavia osia korjausrakentamisen tarpeisiin.

Tällaisia tapauksia, mukaan lukien Diaconun lingvistinen patina, voisi kutsua ”kulttuuriseksi patinaksi” perustuen kulttuuriseen aikaan, jonka kulumisen on niiden edellytyksenä. Patinan ensisijainen merkitys materian sisäisen dynamiikan emergenttinä ominaisuutena pohjautuu luonnollisen ajan kulumiseen, ja vastaavasti kulttuuristen ilmiöiden merkitykset riippuvat kulttuurisesta muutoksesta.¹⁷ Alkuperäiset materiaalit, kuten vanhat ikkunalasit ja bakeliittikatkaisijat välittävät ajan kokemusta havaittavilta ominaisuuksiltaan *ilman aidon patinan edellyttämää muutosta*, ja tällä perusteella niitä voidaan kutsua kulttuuriseksi patinaksi. Kun taas alkuperäisiä materiaaleja valmistetaan nykyään perinteisin menetelmin, niitä voidaan pitää alkuperäisen kaltaisen materiaalina, jota voidaan kutsua ”keinotekoiseksi kulttuuriseksi patinaksi”.¹⁸

¹⁷ Jakolinja kulttuuriseen ja luonnolliseen on hieman ongelmallinen, sillä kaikki elämismailman ilmiöt luontoa myöten voidaan nähdä kulttuurisina konstruktioina, mutta katson sen olevan perusteltu tästä heikkoudestaan huolimatta. Vaihtoehtoinen jako voisi olla historialliseen ja luonnolliseen, mutta ”historiallinen patina” saisi sellaisia konnotaatioita, jotka eivät nähdäkseni sovellu tarkoitukseensa yhtä hyvin kuin ”kulttuurisen patinan” käsite. Historiallisesta ja luonnollisesta ajasta ks. von Bonsdorff 1998, 109–111.

¹⁸ Jaottelen patinan variaatiot niin, että sekä luonnollisella että kulttuurisella patinalla on keinotekoiset vastineensa. Keinotekoisesta luonnollisesta patinasta voidaan eritellä vielä jäljitelty patina erikseen, jolla viitataan

1.7 Patina laadullisena ominaisuutena

Yksi huomattava seikka Pallasmaan, Raholan ja Tanizakin ajatuksissa on se, että toisin kuin Nicholsin patinan kauneutta kuvaavissa katkelmissa, niissä ei tarkkaan ottaen puhuta patinan puoleensavetävyydestä vaan korostetaan pikemminkin patinan toimivan välittäjänä menneestä ajasta. Patina toimii välittävänä indeksinä menneestä ajasta ja lukuisisten anonyymien kosketusten jättämästä jäljestä materiaalin pinnalla. Patinan arvostuksesta puhuttaessa huomio ei ole näin ollen patinassa itsessään vaan kohteessa *patinoituneena*. Patinoituneisuus on kohteen laadullinen ominaisuus, jota ei havaita ensisijaisesti kohteesta erillisenä laatuna vaan havaitsemme kokonaisuuden ruumiillisessa aistihavainnossa ja vasta sen jälkeen voimme eritellä sitä, mikä on tullut ilmaistuksi kokemuksessamme. Petteri Kummala luonnehtii Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologista havaintoa:

Merleau-Ponty osoittaa, että kaikki havaitseminen on perustaltaan laadullisesti sävyttynyttä. Tämä perustuu siihen, että havaintokokemus on aina ytimeltään hahmon havaitsemista jossain taustassa. Havaitseminen ei siis toimi niin, että aistielimemme ottavat vastaan kimpun aistiärsyksiä eri aistialueilta, jotka tietoisuus tämän jälkeen yhdistää kokonaiseksi aistimushahmoksi. Havaitseminen on aina jo enemmän kuin yksittäisten aistiärsykkeiden kokoonpano. Toisin sanoen havaitsemme kokonaisuuksista lähtien ja yksittäisiä asioita osana kokonaisuuksia, emme yksittäisiä ja puhtaita aistimuksia (Kummala 2016, 102).

Patinan laadullisuuden alkuperäistä erottamattomuutta havainnon kohteen kokonaisuudesta voi ehkä havainnollistaa soveltamalla Edmund Husserlin ajatusta kuvatietoisuudesta rakennetun ympäristön kohteisiin. Husserl analysoi tapaa, jolla katsomme kuvia erottelemalla kolme eri tietoisuuden kohdetta: aineellinen objekti, esimerkiksi kuvan maali kankaalla ja kuvaa ympäröivät kehykset seinällä, kuvaobjekti, eli kuvan esittävät piirteet ja kolmantena kuvasubjekti, eli kuvan esityksen kohde (Husserl 2005, 47–49). Voimme kohdistaa tietoisuutemme seinällä roikkuvan maalauksen aineellisiin piirteisiin, kuten sen kehyksen materiaaliin ja väriin sekä itse maalauksen materiaaleihin, vaikkapa maalin läpi erottuvaan kankaan kudontaan. Tämä on normaalin tietoisuuden tavoittama aineellinen objekti. Jos

patinoitumisen jälkien jäljittelyyn esimerkiksi maalaamalla peltikatto kuparipatinan vihreäksi. Keinotekoinen patina sen sijaan syntyy aitojen patinoitumisen prosessien myötä, mutta tarkoituksellisen nopeasti tuotettuna. Jaottelun kokonaisuus on symmetrinen, sillä myös kulttuurista patinaa on varsinainen, keinotekoinen ja jäljitelty variaatio. Esimerkkinä keinotekoisesta kulttuurisesta patinasta ajatellaan tehdasta, joka tuottaa perinteisellä menetelmällä vedettyjä lasia vanhaan kirkkoon rikkimenneiden tilalle. Lopputuote on ilmentää keinotekoisesti tuotettua kulttuurista patinaa. Kuvitellaan sitten toista valmistajaa, joka käyttää nykyaikaisesti tuotettua ikkunalasiasia ja liimaa ikkunan pintaan värjätyn kalvon, joka luo vaikutelman vedetystä ikkunalasista. Tämä tuote on esimerkki jäljitelystä kulttuurisesta patinasta.

tämän jälkeen siirrämme huomiomme kohti maalauksen sisältöä, havaintomme täyttää tietoisuus kuvan esittävistä piirteistä, vaikkapa metsämaisemasta sinisen taivaan alla. Ymmärrys aineellisesta objektista ei häviä täysin, vaan painuu taka-alalle. Tällöin ymmärryksemme täyttää kuvatietoisuus, eikä se samanaikaisesti voi täyttyä toisella tietoisuudella huolimatta siitä, että havainnon aistiset perustat ovat identtiset. Voimme vaihtaa tarkastelutasoa tietoisuudessa, mutta huomion kohteena voi olla kulloinkin vain jompikumpi kerrallaan. (Mt., 49–50.)

Husserlin analyysin mukaisen kuvatietoisuuden voi sanoa olevan niin keskeinen osa kulttuuriamme, että kuvia nähdessämme huomiomme siirtyy tavanomaisesti ajattelematta suoraan kuvan sisältöön ja tarvitaan erityistä pyrkimystä siirtää huomio fyysisen objektin ominaisuuksiin.

Ajatusta voi soveltaa rakennetun ympäristön havaitsemisen tapaamme. Sama kyky ja taipumus tietoisuuden kohdistamiseen kuvaobjektin tasolle toteutuu myös siellä: kun katsomme jotakin rakennusta emme kohdistaa huomiota ensisijaisesti aineelliseen objektiin vaan rakennuksen ilmaiseviin ominaisuuksiin, kuten muotoihin, väreihin, mittasuhteisiin, tekstuureihin ja rakennusmassoihin. Tämä ei tarkoita sitä, ettemme olisi tietoisia aineellisesta objektista. Samalla tavalla kuin Husserl kuvaa kuvatietoisuuden rakentuvan aineellisen objektin tietoisuuden varaan, myös rakennusten kohdalla voi nähdä ”kuvatietoisuuden” rakentuvan ymmärrykselle aineellisesta objektista. Katsoessamme vaikkapa Sigurd Frosteruksen suunnittelemaa Stockmannin tavarataloa näemme sen ensisijaisesti ilmaisevia muotopiirteitä ja samaan aikaan – ikään kuin taustalla – tietoisena sen punatiilisyydestä. Kuitenkin huomion kohdistaminen punatiiliin itseensä aineellisena objektina vaatii erityisen tiedonkykyjen manööverin, jolloin vasta tulemme todella tietoiseksi tiilien pinnantekstuurin yksityiskohdista, likaisuudesta, rapistuneisuudesta ja niin edelleen.

Hypoteesini on, että tavanomaisesti havainnointia hallitsee tällaisen kuvatietoisuuden ensisijaisuus, jossa patina on laadullinen osa kokonaisuutta. Patinan yksityiskohtien erottelu on kuin siveltimenjälkien tarkastelu Vermeerin maalauksen edessä – sillä erotuksella, että siveltimenjäljet ovat palkitsevia tarkasteltavia ja patina vain harvoin, sillä toisin kuin maalarimestarien kädenjälki, patina ei ole hallittua eikä tarkkaa vaan yksityiskohdissaan epämääräistä ja epätäydellisyydessään vaikeampi mielihyvän lähde.

2. Ikääntymisen jälkien esteettisyyden perusteista – Yuriko

Saiton *wabi*-estetiikan kritiikki

Kun patinaa tarkastellaan aineellisten kohteiden esteettisenä ominaisuutena,¹⁹ on aiheellista kysyä, mihin esteettinen arvostus perustuu. Onko kyseessä itsessään esteettinen patina, jota voi arvostaa omien ominaisuuksiensa perusteella suhteellisen riippumattomana itse esineestä, kuten jonkin pronssiesineen kirkkaan vihreän patinan kohdalla voisi ajatella? Vai olisiko kyseessä pikemminkin esineen esteettinen ikäarvo, jonka havaitseminen tapahtuisi osaltaan patinan kautta, kuten Carolyn Korsmeyer voisi esittää? Vai onko ehkä niin, että patinan esteettisyys perustuu erityiseen sensibiliateettiin, jonka kautta sinänsä epäesteettisiä vanhenemiseen, epätäydellisyyteen ja katoavaisuuteen liittyviä merkkejä estetisoidaan tarkoituksellisesti?

Kun otetaan lähtökohdaksi patinan määrittely ajan esteettisesti positiivisena vaikutuksena kohteessa, ei vielä sanota mitään tavasta, jolla vaikutus syntyy tai miten se ilmenee. Tässä luvussa tarkastelen mitä voidaan sanoa patinan esteettisyyden perustasta. Onko kyseessä perinteisesti ymmärrettävä formaali muotojen, värien ja tekstuurien esteettisyys tai mahdollisesti jonkinlainen sensibiliateetti, jossa jokin muutoin epäesteettisenä koettu nähdäänkin poikkeuksellisesti esteettisenä joidenkin olosuhteiden vallitessa. Jos näin on, niin mitkä nämä olosuhteet ovat?

Yuriko Saito käsittelee ikääntymisen näkyviä vaikutuksia kirjassaan *Everyday Aesthetics* (2007) arjen esteettisten ominaisuuksien ja katoavaisuuden näkökulmasta. Saito yhdistää ikääntymisen esteettisen arvostamisen japanilaiseen epätäydellisyyttä, riittämättömyyttä ja katoavaisuutta estetisoivaan *wabi*-sensibiliateettiin sekä 1700-luvun brittiläiseen pittoreskin estetiikkaan, joiden Saito osoittaa olevan relevantteja tulkintakehyksiä vielä nykyelämän kulttuurinmuodossakin. Tarkastellessaan onnistumisen edellytyksiä tällaiselle ikääntymisen esteettistä potentiaalia kultivoivalle sensibiliateetille Saito päätyy kuitenkin kielteiselle kannalle, vaikka myöntää sen mahdollisuudet esteettisen elämän rikastamiseen tietyissä olosuhteissa. Esittelen Saiton näkemyksen ja argumentoin, että Saiton vähemmälle huomiolle jättämät seikat ovat itse asiassa merkittäviä ja että ne ovat ajan vaikutusten esteettisen potentiaalin kannalta oleellisia. Näin hahmottuu toisenlainen käsitys ajan vaikutusten olemuksesta, joka mahdollistaa myönteisemmän kannan ajan vaikutusten

¹⁹ Aineettomissakin kohteissa voidaan puhua patinasta, kuten Madalina Diaconun esiin nostaman lingvistisen patinan tapauksessa (Diaconu 2006, 133). Tällöin kyseessä on patinan sekundäärinen metaforinen merkitys. Käsitellen aihetta tarkemmin alaluvussa 1.6.

esteettistä potentiaalia kultivoivaa sensibiliateettiä ajatellen. Pyrin osaltani myös vastaamaan Saiton arjen estetiikalle antamaan normatiiviseen tehtävään selvittää, onko pakottavaa syytä löytää positiivista esteettistä arvoa asioista, joita ei tavanomaisesti arvosteta (Saito 2007, 202). Monet patinan ilmenemismuodot voi katsoa kuuluvan tällaiseen kategoriaan ja esitän luvun päätteeksi näkemykseni miksi näistä asioista tulisi etsiä positiivista esteettistä arvoa.

2.1 Esteettisyys arjessa

Saiton lähtökohdat ovat luvun nimen mukaisesti arjen esteettisissä ominaisuuksissa ja katoavaisuudessa.²⁰ Katoavaisuus liittyy tunnetusti perustavalla tavalla inhimilliseen elämään alkaen siitä, että maailmamme materiaallinen olemassaolo mukaan lukien oma itsemme, on katoavaista. Kaikki materia on altis muutokselle eikä kestävimmätkään rakennusmateriaalit ole ikuisia. Muutos ja kaiken katoavaisuus on peruslähtökohta myös monille itämaisille uskonnoille, kuten buddhalaisuudelle ja hindulaisuudelle, sekä länsimaisen filosofian ja länsimaisten uskontojen pyrkimykselle tavoittaa jotain pysyvää ja muuttumatonta, kuten platoninen ideamaailma ja kristinuskon kuolemanjälkeinen elämä, Saito kirjoittaa (mt., 149). Muutokseen ja muuttuvaisuuteen liitettävien suurien kysymysten ohella muutos on kuitenkin itsessään arvoneutraali ilmaus: muutoksella kuvataan asiantilan muutosta ottamatta kantaa siihen, mitä muutos merkitsee. Arkielämän viitekehyksessä muutosta ilmaistaan useammin arvolatautuneilla sanoilla, jotka sisältävät positiivisen tai negatiivisen asennoitumisen muutosta kohtaan, kuten ”kehittynyt” ja ”kypsynyt” positiivisessa mielessä tai ”rapistunut” ja ”vanhentunut” vastaavasti negatiivisessa mielessä. (Mts.)

Arjen pintaesteettiset ominaisuudet, kuten ”puhdas”, ”likainen”, ”siisti” tai ”sotkuinen” ovat Saiton mukaan kompleksisia esteettisiä ominaisuuksia, erityisesti siksi, että ne ovat vahvasti kulttuuri- ja kontekstisidonnaisia. Esimerkiksi kengät voivat olla tavallisessa käytössä aivan puhtaat, mutta niiden laittaminen ruokapöydälle katsotaan likaiseksi. Sama pätee muissakin arjen ilmiöissä, kuten siinä, miten ruoka voi muuttua liaksi. ”Ketsupissa ei ole mitään likaista, paitsi jos se on paidallani”,²¹ Saito toteaa (mt., 155. Kaikki kyseisen kirjan suomennokset omiani.).

Myös muut arjen pintaesteettiset ominaisuudet ovat kontekstisidonnaisia, kuten epäjärjestyksen käsite. Hyväksyttävä epäjärjestyksen määrä on merkittävästi erilainen, riippuen esimerkiksi siitä kuljemmeko jossakin Lähi-idän basaareista vai kirjaston hyllyrivien välissä, Saiton esimerkkejä soveltaen. Oleellista Saiton lähtökohdassa

²⁰ Luku ”Everyday Aesthetic Qualities and Transience” teoksessa *Everyday Aesthetics* (Saito 2007).

²¹ ”There is nothing dirty about ketchup, unless it is on my shirt.”

kontekstisidonnaisuudesta on, että esteettiset ominaisuudet ovat konstruktioita, jotka nojaavat johonkin kulttuurisen normin mukaiseen ”optimaaliseen” asiantilaan, käsitykseen siitä milloin jokin kohde on ”järjestyksessä”, ”puhdas”, ”siisti” tai ”hyväkuntoinen”. Kyse on kulttuurisista stereotyypeistä, jotka ohjaavat odotuksiamme siitä, millaisia eri esineiden ja tilojen tulisi olla. (Mt., 156.)

Arjen esteettiset ominaisuudet liittyvät toisaalta myös voimakkaasti henkilökohtaisen luonteen ilmaisuun sekä moraalisiin arvostelmiin: sotkuisuus ja siisteys merkitsee paljon sen kannalta, minkälaisen vaikutelman annamme itsestämme ja henkilökohtaisesta luonteestamme. On oleellista huomata, että ympäristömme, esineet tai rakennukset eivät pysy optimaalisessa tilassaan ilman jatkuvaa ylläpitoa ja huoltoa, puhdistusta ja korjaamista. Siisteydellä on monia käytännöllisiä syitä, mutta usein siivoamista ja korjaamista tehdään ilman funktionaalista syytä. Esimerkiksi ruosteinen auto, puhkikulunut sohva tai ryppyinen paita eivät vaikuta funktionaalisesti esineiden käyttöön, mutta välittävät vaikutelmaa omistajansa henkilökohtaisista asenteista, luonteesta ja arvoista. (Mt., 159–163.)

Julkisessa tilassa arviot siisteydestä ja sotkuisuudesta ovat yhteisöllisen tason arvostelmia, joita motivoi käsitykset välinpitämättömyydestä ja kunnioituksen puutteesta yhteisön omaisuutta kohtaan. Esimerkiksi luvattomasti tehtyjä graffiteja ei arvioida esteettisinä objekteina vaan moraalisesti tuomittavina tekoina – itse teos kun voisi olla yhtä hyvin tilaustyö graffititaiteilijalta. Ilman huolenpitoa itsestämme tai ympäristöstämme saamme kritiikkiä huolenpidon laiminlyönnistä ja kontrollin puutteesta. Saito nostaa esiin, että reagoimme tyypillisesti sotkuisuuteen, kuluneisuuteen ja ikääntyneisyyteen tietyllä tavalla: yrittämällä palauttaa optimaalinen asiantila. ”Pyrkimyksemme ikääntyvän ulkonäön pysäyttämiseen, [...] on tapa osoittaa, että olemme hallinnassa, lyödä leimamme ja osoittaa valtamme sitä kohtaan, millaisiksi asiat luonnollisesti muuttuisivat.”²² (Mt., 151; 158–163.)

Saiton näkemys ajan vaikutusten esteettisestä luonteesta perustuu näille lähtökohdille. Ikääntymisen jäljet ovat hänelle osa luonnon väistämättömästi kuluttavaa ja epäjärjestykseen saattavaa voimaa, jonka kontrolli on keskeinen osa ponnistelua arjen esteettisten ominaisuuksien ylläpitämiseksi. (Mt., 150–152.)

²² ”The task of arresting the aging appearance, of renewing, repairing, restoring, cleaning, tidying, organizing, therefore, is a way of combating the natural course of events and it is a way of showing that we are in control, exerting our stamp and power over the way things naturally become.”

2.2 *Wabi* ja pittoreski

Saiton mukaan ikääntymisen merkit ovat tavanomaisesti esteettisesti negatiivisia ilmiöitä. Poikkeuksiakin on, jotka Saiton mukaan voidaan liittää keskeisesti kahteen vanhenemisen jälkeisiin positiivisesti suhtautuvaan liikkeeseen: Euroopassa 1700-luvulla kehiteltyyn pittoreskin käsitteeseen sekä japanilaiseen *wabi*-estetiikkaan, jonka synty ajoittuu jo 1100-luvulle. Saiton näkemyksen kannalta oleellista on huomio siitä, että molemmat ”perustuvat yleisesti hyväksytylle ja ymmärretylle vastakkaisten ominaisuuksien arvostamiselle”²³ (mt., 174). Pittoreski ja ylevä syntyivät Euroopassa 1700-luvulla radikaaleina esteettisinä vastareaktioina klassiselle, järjestykseen ja hallintaan perustuvalla kauneuden käsitykselle. Ylevässä voitiin ihaila luonnon villiä ja groteskia puolta sekä suurta, kahlitsematonta luonnon voimaa. Pittoreskissa epäsäännönmukaisuus, epäjärjestys ja ikääntyminen esimerkiksi ylikasvaneessa puutarhassa nousi yhdeksi esteettiseksi ihanteeksi tiukasti hallitun klassisen muotopuutarhan vastateesinä. Ikääntymisen jälkien ihailu nousee Saiton mukaan parhaiten esiin pittoreskin pakkomielteessä raunioihin (mt., 174). Saito lainaa kulttuurimaantieteilijä David Lowenthalia, jonka mukaan ajalla ennen pittoreskia Englannissa yleisesti paheksuttiin raunioituneita linnoja, hylättyjä luostareita ja vastaavia. Niitä ei pidetty vain epätoivottavina vaan suorastaan vastenmielisinä. Pittoreskin esteettisen käsitteen syntymisen jälkeen suhtautumistapa muuttui, ja raunioita alettiin suuresti arvostaa. Pittoreskin ”raunioiden kultilla” oli erityistä vaikutusvoimaa juuri sen ansiosta, että yleinen asennoituminen sen taustana oli negatiivinen (mts.).

Japanilaisella *wabi*-estetiikalla on samaan tapaan pittoreskin kanssa perustansa vastakkaisessa yleisessä asennoitumisessa. *Wabi*-estetiikassa arvostetaan yleisesti ottaen katoavaisuutta, riittämättömyyttä ja epätäydellisyyttä, kuten kulttuurimuodon tärkeimmässä ilmenemismuodossa, *wabi*-teeseremoniassa, jossa juhlistetaan ohikiitäviä ilmiöitä ja vanhoja epätäydellisiä esineitä, kuten kirsikankukkien putoamista ja haljennutta teekulhoa. *Wabi*-sensibiliteetin puolestapuhujat korostavat, että kyseessä ei ole luonnollinen asennoitumistapa, vaan sitä on kultivoitava. Eläkkeelle jäänyt buddhalaismunkki Kamo no Chomei (1153–1216) ylistää kirsikankukkien kauneutta niiden putoamisessa ja kuun loistetta puunoksien peittämänä huomioimalla, että ihmiset yleensä ovat harmissaan rajoitteesta ja katoavaisuudesta, mutta *wabi*-sensibiliteetin kautta näiden arvostaminen tulee mahdolliseksi (mt., 175).

²³ ”It is noteworthy that the two prominent aesthetic movements advocating the positive aesthetic qualities of aging appearance, the eighteenth-century British picturesque and the Japanese *wabi* aesthetics, are both premised upon the commonly accepted and understood appreciation of the opposite qualities.”

Tavanomainen esteettinen reaktio epäjärjestykseen, epätäydellisyyteen, katoavaisuuteen ja ikääntyneeseen ulkonäköön on negatiivinen, mikä on Saiton mukaan helppo ymmärtää ensisijaisesti suhteessa käsitykseen alkuperäisestä tai ”optimaalisesta” tilasta (mt., 180). Ikääntyneen ulkonäön, kuten patinan, tapauksessa Saiton mukaan (sinänsä neutraali) arvio, että esine on ”ohittanut parhaan ikänsä” ”vuotaa” esteettisen arvostelman puolelle negatiivisesti. Pittoreski ja *wabi*-sensibiliteetti kultivoivat kykyä kokea lähtökohtaisesti negatiivinen ilmiö positiivisena.

2.3 Argumentointia Saitoa vastaan – muutoksen uutta luova potentiaali

Saiton huomiot pittoreskin ja *wabi*-estetiikan toimintamalleista, joissa puutteellisuudet yleistä käsitystä vastaan estetisoidaan, ovat oikeita. Saito kuitenkin sivuuttaa jotkin tärkeät seikat ajan muutosvoiman vaikutuksesta siihen, mitä voimme pitää arvossa. Saiton näkemys asioiden optimaalisesta tilasta on yksipuolinen eikä anna riittävästi painoarvoa ajan mahdollistaman muutoksen uutta luovalle potentiaalille. Saito kyllä huomioi ilmiön, mutta vain ohimennen: optimaalinen tila Saiton mukaan on joko silloin kun kohde on täysin uusi tai jonkin ajan kuluttua, kun objektit ovat ”sisään ajettuja” tai riittävästi kypsyneitä, kuten viinien ja juustojen tapauksessa (mt., 150).

On totta, että meillä on tietyt odotukset koskien sitä, millainen jonkin objektin tulisi olla ja Saiton ajatus odotuksia ohjaavasta optimaalisesta tilasta tavoittaa hyvin sen, miten odotuksemme vaikuttavat oleellisesti kokemuksiimme. Ajatellaan esimerkiksi tilannetta, jossa suuri juustonystävä tilaa hänelle entuudestaan tuttua pitkään kypsytettyä juustoa, mutta hänelle tarjoillaankin vain vähän kypsytettyä laatua. Kokemus johtaa väistämättä pettymykseen, sillä erotus odotetun voimakkaan ja toteutuneen miedon makukokemuksen välillä on suhteellisen suuri. Juusto ja viini ovat Saiton esimerkkejä asioista, jotka saattavat kestää pidempään kehittyä. Se, mille Saito ei anna riittävästi huomiota on, että esteettisen huomion kohteen optimaalinen tila on muuttuva käsite ja arvioimme tilaa joustavammin kuin mille Saito antaa painoarvoa. Ja mikä vielä keskeisempää, muutos ei suinkaan aina merkitse muutosta huonompaan.

Saito ei käsittele muutosta mahdollisuutena uusien ominaisuuksien syntymiseen vaan lähtee liikkeelle oletetusta staattisesta lähtötilanteesta, johon nähden ikääntyminen nähdään väistämättä vähempänä kuin optimaalinen tilanne. Näin hän sivuuttaa keskeisen tosiasian ajasta – muutos ei saa aikaan ainoastaan esteettistä heikkenemistä vaan kokonaan uusia esteettisiä ominaisuuksia. Saito myöntää ikääntymisen vaikutusten olevan joissakin tapauksissa arvostettuja, kuten raunioiden, reliikkien tai vanhojen kirjojen tapauksissa, mutta

näkee ne ensisijaisesti luonnon vääjäämättömyyden ilmenemisen estetisoimisena. Tämä vääjäämättömyys voidaan joskus kokea positiivisena, jolloin Saiton mukaan on kyse mahdollisesta mielihyvästä, jota luonnon välttämättömyydelle alistuminen tai sen hyväksyminen voi lohdullisesti tuottaa (mt., 183). Patinaestetiikan ei tarvitse jakaa tällaista pittoreskin tai *wabi*-sensibiliteetin puutetta estetisoivaa perustaa.

Saito kirjoittaa: ”jonkin arvostaminen tai väheksyminen *sen ikääntymisen vaikutusten takia* sisältää käsityksen kontrastista nykyisen ilmiön ja alkuperäisen ilmiön välillä”²⁴ (mt., 180). Tällä hän tarkoittaa, että esimerkiksi puhki kuluneen sohvan ikävässä esteettisessä vastaanotossa negatiivinen kokemus syntyy siitä, että voimme ymmärtää sohvan alkuperäisen ehjän tilan, jota vasten peilaamme nykyistä rumasti kulunutta kuntoa. Tämä on totta, ja ajatus toimisi myös toisinpäin kuvaamaan ikääntymisen positiivisia vaikutuksia, mutta Saito ei juurikaan käsittele näitä vaan yhdistää ikääntymisen näkyvät jäljet rappeutumiseen ja kauneusvirheisiin (mt., 173–174). Silloin, kun ikääntymisellä on positiivisia vaikutuksia, Saito käsittelee niitä annettuina ja optimaaliseen tilaan sisältyvinä. Hän aloittaa suoraan tilanteesta, jossa ikääntyminen on jo tuottanut positiivisen vaikutuksen, kuten jo mainitut jotkin viinit ja juustot (mt., 150).

Saiton kirja käsittelee arjen esteettisiä ilmiöitä ja analyysi kuvaa osuvasti yleistä asennoitumistapaamme arjen puitteissa. Otetaan esimerkki eroista, joilla ajan positiiviset ja negatiiviset vaikutukset havaitaan ja arvioidaan: kun syömme maidosta tehtyä juustoa, emme tavanomaisesti ajattele maitoa, josta se on syntynyt. Juusto on kypsytetty aikansa ja sitä syödessä huomio on siinä, millaista juusto sillä hetkellä on. Ikääntymisen positiivinen vaikutus, uusia objekteja ja ominaisuuksia synnyttävä voima on annettuna. Negatiivisissa vaikutuksissa tilanne on täysin toinen. Juodessamme maitoa, josta juusto tehdään, ei vaadi minkäänlaisia ponnisteluja huomata, jos maito on mennyt huonoksi. Ajan negatiivinen vaikutus on ilmeinen ja kirkkaasti havaittavissa.

Kolmanneksi sen huomioiminen, miten objekti on tullut sellaiseksi kuin se on, saati käsitys siitä millaiseksi se voisi tulla, vaatii vielä täysin eri ajattelutapaa. Tarvitaan ymmärrystä, kokemusta, pohdiskelua ja kuvittelukykyä nähdä maidossa juuston potentiaali, eikä tällainen leimaa nykyistä arkiajatteluamme. On huomionarvoista, että maidosta ei synny juustoa eikä rypälemehusta viiniä missä tahansa olosuhteissa ja sattumallakin on varmasti oma osuutensa. Sama pätee esineisiin ja rakennettuun ympäristöön. Vain oikein rakennettu ja ylläpidetty talo kypsyy hyvin ja kestää aikaa. Varoittavasta esimerkistä käy vaikkapa

²⁴ ”Appreciating or depreciating something for its aged effect includes the contrast between the present appearance and its original appearance.”

Helsingin vanhin paikoillaan säilynyt puutalo, Ruiskumestarin talo Kruununhaassa, joka valmistui vuonna 1818. 150 vuotta hyväkuntoisena säilyneen talon hirsirunko kärsi mittavia kosteus- ja lahovaurioita sen jälkeen, kun taloa korjattiin sopimattomilla menetelmillä 1970-luvun lopulla. Talon hirsirakenne ei kestänyt tuulettuvan alapohjan täyttämistä vaan alimmat hirret alkoivat lahota. Myöhemmin aiemmat virheet korjattiin ja tuhoutuneet osat vaihdettiin uusiin (Mannila 2015).

Tunnetusti myöskään viini tai juusto eivät synny ilman erikoisosaamista, eivätkä säily hyvinä ilman oikeanlaisia olosuhteita. Esimerkiksi viini voi vaatia kirkastamista valmistusprosessissa ja kypsyvän viinin pinnalla voi kasvaa eloperäistä kasvustoa,²⁵ mutta nämä eivät tarkoita, että viini olisi pilalla. Sama pätee myös rakennuksiin ja esineisiin. Lika, kasvustot ja korjausta vaativat vauriot eivät tarkoita, että rakennus tai esine olisi ”aikansa elänyt”. Samaan tapaan kuin uudetkaan rakennukset tai esineet eivät synny ilman vaivannäköä, vanhentuvat kohteet eivät pysy siisteinä, puhtaina ja ehjinä ilman huolenpitoa.

Oikeanlaisella käytöllä ja ylläpidolla rakennettu ympäristö täyttyy hitaasti ”kypsyneistä” kohteista, jotka otamme annettuina arjessamme. Ei tarvitse kuin ajatella vaikkapa Italian kaupunkien kirjavaa vaihtelua –Veronaa, Napolia, Genova, Roomaa, Firenzeä, Siena – ja voi ymmärtää niille ominaisten luonteiden perustuvan ennen kaikkea rakennusperinnölle, sen ”kypsyysasteelle” eli iälle ja huolenpidon riittävyydelle. Kaupunkien ja kaupunginosien mittakaavassa ajallisuuden kokemus nousee esiin patinan sijaan ennen kaikkea paikan hengen ja tunnelman muodossa.

2.4 Patinasensibiliteetti

Kun arvioimme ikääntyneisyyden vaikutusta objektissa, epäarvostuksemme kohdistuu Saiton mukaan objektin nykytilaan suhteessa aiempaan tilaan. Tämä on hieman puutteellinen katsantokanta, nimittäin arvokkaasti ikääntyvien kohteiden tapauksessa epäarvostus ei kohdistu useinkaan vain siihen, mitä se on aiemmin ollut, vaan *millaiseksi se olisi voinut tulla*. Väärin korjatun puutalon lahoavat hirret aiheuttavat toki negatiivisen vaikutelman suhteessa aiempaan, lahoamattomaan hirteen, mutta myös suhteessa siihen millaiseksi terveesti ikääntynyt hirsi olisi tullut. Oletuksena ei ole tuoreeltaan veistetty hirsirunko, vaan ajan saatossa kypsynyt, harmaantunut ja haristunut hirsi. Kyse on Saiton ajattelemasta optimaalisesta tilasta, mutta tässä muutos näkyy olevan myös osa arkista ajattelua, jossa ikääntyminen ei liity vain negatiiviseen rapistumiseen. Hirsitalon harmaantuneiden

²⁵ Esimerkiksi sherryn *flor*-valmistusmenetelmässä tynnyreissä nesteen pinnalle syntyy eloperäistä kasvustoa, joka on olennainen osa valmistusta ja edellytys juoman onnistumiselle.

rakenteiden ymmärrys ja arvostus on esimerkki eräänlaisesta *patinasensibiliteetistä*, joka kultivoi kykyä nähdä ikääntymisen potentiaalia kypsymisen ja positiivisen tulemisen kautta.

Väitän siis, että ikääntymisellä on esteettistä arvoa luovaa potentiaalia ja että ikääntymisen merkkejä voidaan havaita ilman että kohdetta tarvitsee verrata mihinkään aiempaan optimaaliseen tilaan tai nuoruuden ihanteeseen. On totta, että jos jotakin kohdetta arvostetaan sen itsensä takia – ilman käsitystä siitä, miten kohde on kehittynyt, esimerkiksi hyvää viiniä maistaessamme – tällöin ei voida puhua ikääntymisen arvostamisesta vaan jonkin arvostamisesta omien ominaisuuksiensa takia. Kuitenkaan, ilman ajallista kehitystä – aromien kypsymistä – lopputulostakaan ei olisi. Ajan suotuisat vaikutukset ovat todellisia ja keskeisiä myös arjen esteettisten ominaisuuksien kannalta, eikä niitä ole syytä sivuuttaa valmiiksi annettuina.

Ikääntyminen ja katoavaisuus eivät luonnollisesti itsessään ole aina miellyttäviä kokemuksia vaan ne kytkeytyvät luonnon väijäämättömyyteen myös ihmisen suhteessa omaan kohtaloonsa. Japanilaisessa *wabi*-perinteessä on kyseessä katoavaisuuden estetisoiminen, jonka tarkoituksena on Saiton mukaan esteettisen kiinnostuksen lisäksi toimia helpottavana keinona kohdata oman elämän eksistentiaaliset olosuhteet. Saito kertoo *wabi*-estetiikan pitkästä historiasta osana japanilaista kansallisidentiteettiä, jonka rakentamisessa esteettistä sensibiliteettiä on käytetty poliittisiin tarkoitukseen varsin ongelmallisesti.²⁶ Saito kyseenalaistaakin *wabi*-sensibiliteetin toimimisen tarkoitukseensa ja päätyy kielteiselle kannalle: katoavaisuuden, riittämättömyyden ja epätäydellisyyden estetisoiminen ei näytä täyttävän tarkoitustaan, mutta tarjoaa vaarallisen mahdollisuuden käyttää estetiikkaa poliittisesti arveluttaviin tarkoituksiin. (Saito 2007, 186–190; 193; 198–199.)

Saiton näkemys on perusteltu ja hänen huolensa aiheellinen. *Wabi*-estetiikan hyödyntäminen epäoikeudenmukaisen sosiaalipoliittisen asiantilan oikeuttamiseksi Japanin historiassa on tuomittavaa ja tärkeä varoittava esimerkki. Argumentoin kuitenkin sen puolesta, että patinan arvostuksen ei tarvitse perustua *wabi*-estetiikkaan tai pittoreskiin rappeutumisen romantisointiin. Saito tuo esiin yhden mahdollisuuden tällaiseen luentaan suunnittelunäkökulmassa, jossa kulutustuotteiden niin sanotusta ”suunnitellusta

²⁶ *Wabi*-estetiikkaa on käytetty Japanissa poliittisesti tukemaan vallitsevaa epäoikeudenmukaista sosiaalista tilannetta puolustamalla köyhyyden ja vaikeiden elinolojen hyveellisyyttä (Saito 2007, 192–193). Toinen *wabi*-mentaliteetin poliittinen ulottuvuus liittyy kirsikankukan katoavan kauneuden kulttiin, joka 800-luvun syntymisensä jälkeen on tullut osaksi japanilaista kansallisidentiteettiä. 1800-luvun lopulla kirsikka otettiin poliittisen kansallismielisyyden välineeksi ja armeija alkoi muun muassa istuttaa kirsikkaa kolonisoitujen maiden maaperään sekä kaatuneiden sotilaiden temppelin luokse. Kirsikankukat symboloivat sotilaita, joista makaaberein esimerkki on toisen maailmansodan kamikaze-lentäjät, joiden kaatuminen tehtävissään estetisoitiin rinnastamalla ne kirsikankukkien katoavaisuuden kauneuteen. (Mt., 194–195.)

vanhentumisesta”²⁷ huolestuneet suunnittelijat ovat tuoneet keskusteluun kysymyksen materiaalien arvokkaasta vanhenemisestä (mt., 178).

Kuten sanottu, Saito kuitenkin itse suhtautuu skeptisesti ikääntymisen vaikutusten näkymiseen ja niiden estetisoimiseen, sillä hän näkee ne ennen kaikkea puutteen ja rapistumisen estetisointina, joka ei toimi tarkoituksenmukaisesti eksistentiaalisen tilanteen helpotuksena. Sen sijaan ikääntymisen jäljet herättävät ensisijaisesti kiinnostuksen epäjärjestyksen järjestämiseen ja sotkujen siivoamiseen.

Saiton mukaan ikääntymisen jäljet esteettisesti katsoen eivät ole niinkään formaaliesteettinen kysymys kuin mielikuvituksen ja assosiaatioiden alaa. Yksi seikka, mikä selittää kiinnostusta ikääntymistä ilmentäviin objekteihin on Saiton mukaan se, että ne stimuloivat voimakkaasti mielikuvitusta. Tämä on myös pittoreskia ja *wabi*-estetiikkaa yhdistävä tekijä (mt., 180). Mielikuvituksen lisäksi esteettisen kokemuksen kannalta keskeistä Saiton mukaan on, iän merkkien herättämät assosiaatiot. Yksi näkemys, joka erottaa omaa lähestymistäni Saiton kannasta liittyy Saiton tärkeimmäksi nimeämään assosiaatioon. Saito kirjoittaa: ”selvästi voimakkain ja kipein historiallisista assosiaatioista on ikääntyneiden objektien muistuttaminen kaiken väliaikaisuudesta, mukaan lukien oma olemassaolomme” (mt., 184). Tässä suhteessa tilanne voi vaihdella henkilöstä, paikasta, kulttuurista ja ajasta riippuen. Maailmassa, jossa lisääntyvä tietoisuus ilmastonmuutoksesta, ympäristötuhosta ja kuudennessa sukupuuttoaallostaa tekevät vaikeaksi kaiken väliaikaisuuden unohtamisen, esineet, rakennukset ja ympäristöt, jotka näyttävät ikääntymisensä merkit ja kertovat huolenpidon tarpeestaan, voivat toimia täsmälleen päinvastaisessa tarkoituksessa kuin mitä Saito kirjoittaa. Ne viestittävät jatkuvuudesta, pysyvyydestä ja silloin kun ikääntymisen merkkejä luetaan vastuullisesti ja asioista pidetään oikein huolta myös välittämisestä ja mahdollisuudesta kestäväan elämänmuotoon olemassa olevien resurssien kanssa.

Tiivistän argumenttini Saitoa vastaan vielä lyhyesti. Saiton mukaan ikääntymisen jälkien arvostaminen on poikkeus siihen sääntöön, että valtaosa ihmisistä suosii esteettisesti nuoruutta, siisteyttä, järjestystä ja säännönmukaisuutta, jotka Saito liittää objektien optimaaliseen tilaan. Ikääntyneisyyden arvostamisen Saito liittää ennen kaikkea pittoreskiin ja *wabi*-estetiikkaan, jotka molemmat nojaavat päinvastaiseen ihanteeseen ja todistavat Saiton edellisen huomion oikeaksi. Analyysi yleisestä esteettisestä preferenssistä on nähdäkseni aivan oikea. Olen kuitenkin sitä mieltä, että ikääntymisen arvostuksen ei tarvitse liittyä

²⁷ Suunnittelun vanhentumisen käsitteellä (engl. *planned obsolescence*) viitataan kulutustavaroiden käyttöiän tarkoitukselliseen heikentämiseen, jotta kuluttajien on ostettava aika-ajoin uusi tuote. Hehkulamppujen käyttöiää laskettiin niin kutsutun Phoebus-kartellin piirissä myynnin kasvattamiseksi 1920-luvusta alkaen (Wikipedia: *Phoebus Cartel*; *Planned Obsolescence*).

rappeutumisen esteettiseen arvostukseen. Ajallisuuden huomioiva patinasensibiliteetti ei *wabi*-estetiikan ja pittoreskin tavoin estetisoi puutteellisuutta vaan päinvastoin kultivoi herkkyyttä arvostaa ajan mahdollistaman muutoksen synnyttämiä uusia ominaisuuksia ja objekteja.

Saiton huoli *wabi*-menteliteetin ja pittoreskin ongelmista ja vaaroista eivät päde patinasensibiliteettiin. Patinassa ei juhlita puutetta vaan runsautta. Yksi Saiton lähestymistavan ongelma on ikääntymisen samaistamisessa epäjärjestyksen ja epätäydellisyyden lisääntymiseen. On totta, että esimerkiksi rakennetussa ympäristössä epäjärjestys on lähes väistämätöntä ikääntymisen myötä likaantumisen ja vaurioitumisen kautta, mutta tätä ei itsessään kuitenkaan erityisesti arvosteta, vaan patinaa niiden takana. Saiton huomio on oikea siinä, että epäsiisteys, epätäydellisyys ja muu vastaava herättää impulssin täydentää puuttuva pala ja siivota epäjärjestys – hallita ympäristöä. Patinasensibiliteetti ei sulje näitä pois, vaan ne kuuluvat siihen. On omalla tavallaan mielihyvä tuottavaa hallintaa käyttää ja hoitaa vaikkapa nahkaisia kenkiä tai pyörän satulaa niin, että ne vanhenevat kauniisti ja toimivat tarkoituksenmukaisesti mahdollisimman pitkään. Samasta on kyse rakennustenkin kohdalla.

Kyse on ajan luovan voiman ymmärtämisestä ja herkkyyden kultivoinnista tavoitteena löytää patinan arvo puutteista ja epätäydellisyydestä *huolimatta*. Museoviraston entinen yliarkkitehti Erkki Mäkiö toteaa, että nykyaikana kaivattaisiin suopeampaa suhtautumistapaa vanhoja rakennuksia kohtaan: ”meillä on liian huono patinan sieto. Mikään ei saisi näyttää vanhalta ja käytetyltä” (Mäkiö cit. Holmila 2019). Patinan arvostukseen voi liittyä vaatimus epäjärjestyksen hyväksymisestä yleistä preferenssiä vastaan. Oleellista on kuitenkin, että se ei itsessään ole patinasensibiliteetin arvostuksen kohde vaan lieveilmiö. Tämä seikka erottaa patinasensibiliteetin ratkaisevasti pittoreskista ja *wabi*-estetiikasta.

Tästä löytyy vastaukseni Saiton normatiiviselle arjen estetiikalle asettamaan kysymykseen siitä, tulisiko etsiä positiivista arvoa asioista, joita yleisesti ei arvosteta. Vastaus on tässä tapauksessa kyllä. Näin siitä syystä, että patinasensibiliteetin kultivoiminen voi toimia *wabia* paremmin eksistentiaalisten olosuhteiden hyväksymisessä ilman potentiaalisesti poliittisesti vaarallista puutteen ja katoavaisuuden estetisoimista. Jatkuvaan uusimiseen verrattuna arvon löytäminen olemassa olevasta materiaalisesta todellisuudesta ja tämän huolenpidon kautta toteutuva vaaliminen voisi merkitä myös mielekkäämpää resurssien käyttöä kestäväen elämäntavan rakentamisessa niin ekologisista ja taloudellisista kuin eksistentiaalisistakin näkökulmista katsoen.

3. Ajallisuus ja arjen kokemusmaailma

3.1 Ajallisen ulottuvuuden kokemusehdoista

Patinan tunnistaminen ja arvostaminen voi liittyä tietynlaiseen kiinnostukseen, alttiuteen ja asennoitumistapaan, jolla jokin kohde nähdään erityisesti ajan aikaansaamien muutosten arvostamisen näkökulmasta – tätä olen alaluvussa 2.4 kutsunut ”patinasensibiliteetiksi”. Tällöin henkilö on kiinnostunut ajallisen ulottuvuuden uutta luovista mahdollisuuksista, jolloin myös muutoin epäviehättävä tai luotaantyöntävä kohde voi näyttäytyä positiivisessa valossa kohteen piilevien ajallisten ominaisuuksien ansiosta. Tällainen harrastuneisuus ei kuitenkaan ole edellytyksenä ajallisuuden kokemiselle vaan se on mahdollista jokaiselle. Selvyiden vuoksi tarkennan vielä, että tässä yhteydessä tarkoitan patinalla artefaktin tai luonnonkohteen sitä kvaliteettia, jonka ansiosta kohde tunnistetaan ylimalkaan jonkin ikäiseksi. Tällainen havainto on kaikissa tapauksissa estetiikan alaa ennen kaikkea aistinvaraisen tietämisen lajina, mutta myös siinä positiivisessa kokemuksessa, joka hypoteesini mukaan ajallisuuden havaintoon liittyy.

Patinan ja yleisemminkin ajallisen syvyyden kokemisessa on kyse elämismaailman sisäisen ajan virrassa avautuvasta toisesta aikatasosta: herätteestä, joka husserlilaisittain ilmaistuna katkaisee luonnollisen asenteen mukaisen, ennalta-annetun maailman välittömyyden. Esimerkiksi rakennuksen ulko-ovi, jota kohti kävelen, on tavanomaisesti luonnollisen asenteen mukainen ”näkömätön” käytännöllinen objekti, jota en tietoisesti ajattele. Hetkessä se voi kuitenkin muuttua huomioni tietoiseksi kohteeksi – ei miksi tahansa oveksi, vaan juuri tuoksi yksilölliseksi oveksi, joka on ollut paikallaan juuri niin kauan kuin ovi on ollut olemassa. Luonnollinen asenne katkeaa, ja nykyisyyteen repeää uusi, oven ajallisuuden määrittämä kokemuksellinen aikataso. Ovi on menettänyt tyypillisen huomaamattomuutensa käytännöllisessä tehtävässään ja näkyy nyt itsenään.

Oven ajallinen syvyys sisältää lukuisia ulottuvuuksia, kuten sen, mitä taidehistoria voi kertoa siitä, samoin kuin mitä materiaaleista ja käsityömenetelmistä voi päätellä. Pintojen käsittelyt, kuluneisuus ja likaisuus kertovat huoltohistoriasta ja käytöstä niille, jotka ymmärtävät asiasta. Yleisen ajallisuuden kokemuksen kannalta näitä erityisiä tietoja tai tietotaitoa ei tarvita vaan perusymmärrys ajallisuudesta on mahdollinen kulttuurista riippumatta. Tämä perustuu oletukseeni varhain opitusta ymmärryksestä artefaktien, luonnonkohteiden ja materiaalien erilaisista ominaisuuksista ja kestoista, kuten siitä kuinka kauan hiekalle kaadetulla vedellä kestää läpäistä hiekka tai miten kallio kestää liki



Kuva 1. Kerrostalon ulko-ovi Kruununhaassa. Kuva: Eeva Rista, syyskuu 1975. Helsingin kaupunginmuseo.

muuttumattomana vuodenajasta toiseen läpi vuosien. En tarkoita, että ajallisuuden ymmärrys vaatisi erityistä tietoa luonnosta, kuten esimerkeistä voisi päätellä, vaan myös kaupunkiympäristö tarjoaa saman ymmärryksen vastaavanlaisten oppimiskokemusten myötä.

Olettamukseni on, että artefaktien aistinvaraiseen havaitsemiseen kuuluu väistämättä jonkinlainen tulkinta niiden kestosta ja ajallisesta syvyydestä. Kestolla tarkoitan tässä niiden suhteellista pysyvyyttä ja ajallisella syvyydellä käsitystä niiden historiasta. Ei voida varmasti sanoa tapahtuuko näin jokaisen kohteen havaitsemisessa tietoisesti tai tiedostamatta aina ja väistämättä. Argumenttini kannalta on kuitenkin ratkaisevaa, että tällainen elementti kuuluu havaintoon ja normaaliin psyyken rakenteeseen. On usein esitetty väittämä, että ympäristön tietynlainen tuttuus ja uskomus asioiden pysyvyyteen on psykologinen välttämättömyys. Maailma, jossa ei olisi tuttuutta vaan ympäristö olisi jatkuvasti vieras, on mahdotonta ajatella yhteensopivaksi inhimillisen elämänmuodon kanssa. Perustavanlaatuisen ihmisenä olemiseen kuuluu tuttuuden ja vierauden sekä pysyvyyden ja muutoksen ymmärrys ja arviointi, mihin ajallisen syvyyden ja lopulta myös patinan havainto, ymmärrys ja esteettinen kokemus perustuvat.²⁸

²⁸ Tuttuuden ja vierauden tematiikasta estetiikan yhteydessä esim. Haapala, 2005.

3.2 Patina ja arkisen elämismaailman välineanalyysi

Se että menneen ajan välittyminen havaintokokemuksessa on mahdollista kaikille ei tarkoita, että olisi olemassa yleispätevä patinan esimerkkitapaus. Tällaista ei ole, sillä mikä tahansa ympäristö tai esine voi olla osa jonkun henkilön elämismaailman tuttua arjen ympäristöä, jossa hän toimii uppoutuneena. On mahdollista, että henkilö elää uppoutuneena ympäristöönsä, joka muille useimmiten välittyisi kokemuksena menneisyydestä, mutta henkilö itse on niin täydellisesti uppoutunut tuttuun, käytännöllisten tarpeittensa määrittämään arjen ympäristöönsä, että hänelle tuntua menneestä ajasta ei ole.

Tällainen uppoutuneisuus jokapäiväiseen ympäristöömme luonnehtii Martin Heideggerin käsitystä perustavanlaatuisesta olemisen tavastamme maailmassa, minkä hän muotoili varhaistuotantonsa pääteoksessa *Oleminen ja aika* (1927). Heideggerin perusajatukset tavasta, jolla olemme ja koemme asioita maailmassa ovat vahvasti fenomenologisen tutkimustradition taustalla, ja tukeudun niihin tässä tutkielmassa.²⁹

Heidegger kritisoi Descartesilta lähtöisin olevaa kartesiolaista maailmakäsitystä, jonka mukaan me ihmiset subjekteina kohtaamme ympärillämme objekteja, jotka muodostavat maailman. Heideggerin mukaan huomattavasti objekti-suhdetta keskeisempi ja perustavampi suhde asioihin ympärillämme on käytännön tarpeiden sanelema välineellinen suhde. Heideggerin kritiikin mukaan subjekti–objekti-erottelu on virheellinen, eikä näitä voi lopulta erottaa toisistaan, kun puhutaan ihmisen olemisesta maailmassa (Dreyfus 1991, 98).

Heideggerille ihmisinä olemistamme määrittää ensisijaisesti huolehtiminen (*Besorgen*), joka tarkoittaa käytännöllisistä asioista vastaamista: elämämme asioista huolehtiminen vaatii monien tarpeiden tyydyttämisen ja elämän edellytysten turvaamisen, minkä myötä muotoutuva päivittäinen toiminta paljastaa ympäristömme elementit käsilläolevina (*Zuhanden*).

Esineet muodostavat tietynlaisia välinekokonaisuuksia (*Zeugganzheit*), joissa välineet suhteutuvat toisiinsa niiden käyttötarkoituksen mukaan. Välineet muodostavat keskinäisten viittaussuhteiden myötä välineiden verkostoja, kuten naula ja vasara puusepälle tai paperi, kynä ja muste kirjailijalle. Olemme tavanomaisesti uppoutuneita tuttuun välinekokonaisuuteemme, jossa välineet ovat olemassa meille ensisijaisesti käsilläolevana, jolloin ne muuttuvat ikään kuin näkymättömiksi niin kauan kuin ne täyttävät tarkoituksensa. Esimerkiksi

²⁹ *Olemiseen ja aikaan* liittyy keskeisesti myös Heideggerin niin sanottu fundamentaaliontologinen projekti, jonka tarkoituksena on selvittää kysymystä olemisen olemisesta itsessään. En kuitenkaan sitoudu tähän puoleen, vaan poimin Heideggerin ajattelusta käyttökelpoisia osia ikään kuin välineitä työkalupakista, mikä on Richard Rortyn näkemyksen mukaan paras tapa kunnioittaa Heideggerin ristiriitaista perintöä (Rorty 1998, 59–60).

kirjoittaessani lyijytäytäkynällä ajatukseni on täysin siinä mitä kirjoitan tai aion kirjoittaa ja kynä toimii automaattisesti näkymättömänä käteni jatkeena. Myös pöytä, huone ja koko rakennus, jossa olen ovat välineitä toiminnalle ja vasta jokin heräte, kuten välineen rikkoutuminen, tuo esineen käsilläolevasta esilläolevaksi (*Vorhanden*).

Välineet ovat olemassa jotakin tarkoitusta varten, jolloin niitä leimaa *jotta*-suhde jonkin päämäärän saavuttamiseksi. Käsilläolevuudessaan kynä on, jotta voimme kirjoittaa. Paperi on, jotta olisi jotain, jolle kirjoittaa ja niin edelleen. Vasta välineellisen suhteen katkaiseva heräte tuo käsilläolevan esiin. Heidegger kirjoittaa:

Käsilläolevan olemisella on välineen rakenne ja tätä määrittää viittaussuhde. Lähimpien ”esineiden” omituinen ja itsestäänselvä oleminen ”sinänsä” kohdataan huolehtimisessa, jossa näitä esineitä käytetään ilman, että niitä nimenomaisesti pantaisiin merkille. Tällainen huolehtiminen voi törmätä johonkin käyttökelvottomaan. Kun väline on käyttökelvoton, tämä tarkoittaa *jotta*-suhteen konstitutiivisen viittauksen häiriintymistä siihen nähden, ”mihin” väline on. (Heidegger 2000a, 104.)

Tavanomaisesti huolehtiminen on päämäärän saavuttamiseen tähtäävää toimimista, jossa käytettävät välineet ovat näkymättömästi käsillä. Laajemmassa merkityksessä koko arkinen elämismaailma voidaan tulkita läpinäkyvyyteen kätkeytyneiden välineiden suurena verkostona, jossa välineet toimivat tarkoituksissaan.

Miten patina sitten näyttäytyy Heideggerin teorian valossa? Tulkitsen asiaa välineen esillä olemisen erityislaaduna patinan kytkeytyneisyydessä välineeseen, josta patina tulee esiin. Kuten sanottua, tavanomaisesti välineet eivät ole esillä vaan kätkeytyneitä käsilläolevuuteensa. ”Maailman ominaisuus olla *kuuluttamatta itseään* on edellytys mahdollisuudelle, että käsilläoleva ei työnny esiin silmiinpistämättömyydessään”, Heidegger kirjoittaa (Heidegger 2000a, 105). Joskus käsilläoleva voi kuitenkin tulla esille, kuten silloin, jos väline paljastuu käyttökelvottomaksi. Käyttökelvottomaksi paljastuva väline *pistää silmään* käsilläolemattomana (Heidegger 2000a, 102). Tulkitsen patinan heideggerilaisesti niin, että patinassa väline on tullut käsilläolevasta esilläolevaksi avautuen tarkastelulle poikkeavalla tavalla. Patina ei merkitse käyttökelvottomuutta, mutta kertoo välineen käyttökelpoisuuden historian *välineenä* – patina ulko-oven kahvassa kertoo kahvan välineisyydestä käsin, miten väline on toiminut välineenä ja antaa enteen tulevista.

Patina ei estä esineiden toimimista välineenä eikä siis estä uppoutumista käsilläolevan muodostamaan välinekokonaisuuteen. Päinvastoin: patinan olemassaolo liittyy pysyvyyteen ja jatkuvuuteen, jotka vahvistavat patinan kytkeytyneisyyttä tuttuuteen ja luotettavuuteen.

Eniten kuljetut reitit muodostavat polkuja, jotka tekevät tuttujen reittien kulkemisen entistä vaivattommaksi.

Patinassa yhteys välineeseen säilyy, mutta välineen kätkeytyminen käsilläolevuuteen taukoaa ja esiin tulee uusi näkymä välineen todellisuudesta. Ajatuksen voisi tiivistäen muotoilla heideggerilaisittain niin, että patina on alkuperäisesti kätkeytyneen välineen esiin tulevaa ajallisuutta.

Heideggerilla ajallisuus liittyy keskeisesti ihmisen, eli hänen terminologiassaan paikallaolemisen³⁰ (*Dasein*) rakennetekijöihin, *eksistentiaaleihin*. Paikallaoleminen rakentuu Heideggerin mukaan joukosta eksistentiaaleja, joista tärkein liittyy jo aiemmin mainittuun huolehtivaan olemiseen huolen (*Sorge*) eksistentiaalín kautta. Paikallaolemisen ajallisuus tulee esiin keskeisesti huolen kolmijakoisessa ajallisessa rakenteessa:

Paikallaolemisen oleminen tarkoittaa olemista jo itsensä edellä (maailmassa) olemisena (maailmansisäisesti kohdatun olevan) äärellä. Tämä oleminen täyttää ontologis-eksistentiaalisesti käytetyn termin *huoli* merkityksen. (Heidegger 2000a, 242.)

Paikallaoleminen on olemista heitetynä maailmassa (menneisyys), käymistä itsensä edellä (tulevaisuus) ja olemista kohdatun äärellä (nykyisyys). Patina tulee esiin kätkeytyneestä välineestä huolehtivalle paikallaolemiselle huolen rakenteen mukaisesti, missä esiin tullut väline avautuu siinä, mitä se on ja miten se on ollut. Tämän perusteella itseään edellä oleva paikallaoleminen tulee huolehtivana tietoiseksi siitä, kuinka väline voi toteuttaa tarkoitustaan tulevaisuudessa.

Patinan ja välineen käyttötarkoituksen läheinen suhde tarkentaa kuvaa patinan heideggerilaisessa tulkinnassani. Heidegger käsittelee olioiden, välineiden ja teosten eroja *Taideteoksen alkuperässä* ja kirjoittaa välineen välineellisyyden olevan sen soveltuvuudessa

³⁰ Suomentajat ovat päätyneet erilaisiin ratkaisuihin Heideggerin terminologian kääntämisessä. Reijo Kupiainen on kääntänyt termin ”Dasein” muotoon ”täälläolo” *Olemisen ja ajan* suomennoksessa (2000). *Taideteoksen alkuperän* suomennoksessa (1995) Hannu Sivenius ei kääntänyt termiä lainkaan, vaan käytti alkukielistä termiä kursiiviissa. Arto Haapala on käyttänyt Daseinista käännösmuotoa *paikallaoleminen*, jonka käyttöä hän perustelee artikkelinsa ”Maailmassa-oleminen ja taiteilijan eksistenssi. Askeleita eksistentiaaliseen estetiikkaan” viitteessä (Haapala 2000a, 151). Haapala kritisoi Kupiaisen käännöksen ”oloa” staattisuudesta, joka ei vastaa Heideggerin ajatusta ihmisen olemisen prosessuaalisuudesta. Alkuosan ”Da” kääntäminen sanalla ”täällä” ei ole Haapalan mukaan huono ratkaisu, mutta päättyy silti käyttämään käännöstä paikallaoleminen, aiemmissa teksteissään käyttämänsä ilmaisun mukaisesti. (Mts.)

Yhdyn Haapalan kritiikkiin ja käytän tutkielmassani Haapalan käännösversiota. Käytän kuitenkin Kupiaisen käännöstä Olemisesta ja ajasta ja suorien sitaattien kohdalla korvaan termin ”täälläolo” ”paikallaolemisella”.

Sana ”das Zeug” on käännetty muotoon ”väline” (Kupiainen ja Haapala) sekä ”tarvike” (Sivenius), joista käytän edellä mainittua tapaa.

(*Dienlichkeit*) käyttötarkoitukseensa: ”välineen välineenä oleminen on sen soveltuvuudessa”³¹ (Heidegger 1977, 18. Oma käänös). Soveltuvuus puolestaan on välineen luotettavuudessa (*Verlässlichkeit*) (mt., 19–20). Ihmiskäden tuotteena välineessä aine ja muoto ovat yhteenkietoutuneita, ja muoto määrää aineen: ”se säättää jopa aineen kulloisenkin laadun: ruukkuun veden pitävää, kirveeseen riittävän kovaa, kenkiin lujaa ja samalla joustavaa. Lisäksi tässä vaikuttavaa muodon ja aineen yhteenkietoutumista säätelee etukäteen tarkoitus, jota ruukku, kirves tai kengät palvelevat.” (Heidegger 1995, 25–26.)

Patinassa voidaan nähdä välineen soveltuvuus erityisellä tavalla. Heideggerin mukaan tavoitamme välineen välinemäisyyden parhaiten juuri siinä, että väline on tarkoituksenmukaisessa käytössään huomaamaton. Patinassa esiin tulleen ajallisuutena välineen soveltuvuus voidaan nähdä menneenä käyttönä, nykyisenä välineellisyytenä ja enteenä tulevasta. Patina on osa välineen havaittavaa laatua, joka välittää ajallista kestoa, jonka väline on ollut välineenä, ja kertoo, miten sen soveltuvuus on toteutunut. Näin ajallisuuden ymmärrys avaa mahdollisuuden tulkinnalle siitä, kuinka kauan väline voi vielä toimia ennen rikkoutumistaan.

Kirjoittaessaan välineen muuttumisesta käyttökelvottomaksi, Heidegger tuo esiin käsityksen siitä, miten väline voidaan nähdä yhtä aikaa esillä- ja käsilläolevana. Heidegger kirjoittaa *Olemisessa ja ajassa*, että välineen käyttökelvottomuus ei tule esiin katseen tarkentamisessa esineeseen, vaan käytön epäonnistumisessa. Tällöin väline pistää silmään käyttökelvottomuudessaan:

[..] (käyttökelvoton esine) osoittautuu väline-esineeksi, joka näyttää tältä ja tuolta, ja joka käsilläolevuudessaan tältä näyttävänä on jatkuvasti myös esillä. Pelkkä esilläolevuus ilmaisee itsensä välineessä, mutta vain palautuakseen jälleen huolehdittuun, eli jälleen kunnostettavissa olevan käsilläolevuuteen. Tällainen käyttökelvottoman esilläolevuus ei ole kokonaan vailla kaikkea käsilläolevuutta. (Heidegger 2000a, 102.)

Tulkitsen Heideggeria niin, että jos käyttökelvottomaksi muuttunut väline voi olla esillä, on myös mahdollisuus sille, että voimme ennakoida käytön kuluttavuutta ja näemme sen, mikä on vielä käyttökelpoista esilläolevana. Patinan ilmeneminen havainnollistaa juuri tällaista tilannetta, poikkeamaa tavanomaisessa olemisen tavassa, joka avaa ymmärryksen ajallisuuteen. Tällöin välineellinen suhde on asetettava ”tauolle”: ulko-oven kädensija tulee

³¹ ”Das Zeugsein des Zeuges besteht in seiner Dienlichkeit.”

näkyviin sellaisena kuin se on ajallisuudessaan vasta kun keskeytän automaattisesti ohjautuvan käytännöllisen toimintani.

Käsilläolevuuden ensisijaisuus arkisessa elämismaailmassa merkitsee, että tunnistamme asiat ympärillämme aina ensin asioiden välineellisyydessä. Tunnistan asiat, joita en ole koskaan nähnyt ennen ensin käsilläolevina, eli vastauksena kysymykseen mitä varten ne ovat, ja vasta sen jälkeen on mahdollista katkaista tavanomainen olemisen tapa ja nähdä muita аспектеja käsilläolevassa. Rakennuksen ulko-oven kahvassa ajallinen syvyys on yksi tällainen aspekti, jota käsilläolevuus väistämättä edeltää. Ei ole kuitenkaan välttämätöntä, että ajallinen ulottuvuus on välineellisyydestä erillinen aspekti, eikä ole syytä miksi toisissa olosuhteissa ajallisuus ei voisi olla keskeinen osa välineellisyyttä. Alois Rieglin ikäarvon käsitettä voisi tutkia yhtenä ehdokkaana. Vanhimmissa rakennuksissa, kuten Ruiskumestarin talossa ilmenevä iän synnyttämä arvo on muuttunut ensisijaisesti kohdetta määrittäväksi attribuutiksi ja museaalisen ikäarvon voi ajatella olevan talon välineellisyyttä määrittävä tekijä. Tällöin talo voidaan kokea käsilläolevana ilman arkisen uppoutuneisuuden taukoamista. Sama voisi päteä myös muihin museoituihin kohteisiin kuten Pompeijin rauniokaupunkiin.

Oleminen uppoutuneena välinekokonaisuuteen merkitsee, että maailman merkitysten viittaussuhteiden rakenteet kätkeytyvät ja niiden dekonstruktio omasta sijoittuneisuudesta käsin on haastava ellei mahdoton tehtävä. Maailma ja paikallaoleminen määrittävät toisiaan perustavanlaatuisessa vuorovaikutuksessa ja maailman rakenteiden purkaminen on väistämättä tapahduttava kehästä maailman sisältä. Lopullista varmuutta tai rakenteen paljastamisen täydellisyyttä ei liene mahdollista saavuttaa.

3.3 Välinekokonaisuudesta esiintuleva ajallisuus

Edellisessä alaluvussa tekemäni heideggerilainen tulkinta patinan ilmentymisestä sitoo patinan välineeseen, josta se havaitaan. Ajatus laajentaa Heideggerin välineanalyysin teoriaa välineen esille tulemisesta. Heideggerin mukaan väline tulee esille rikkoutuessaan, ja tällöin se pistää silmään käyttökelvottomuudessaan.³² Laajennetusti katson välineen tulevan esille patinan myötä jo ennen rikkoontumistaan, jolloin patina kertoo välineen menneisyydestä välineellisyydessään ja antaa viitteen tulevasta. Näin tulkittu patinan ilmeneminen katkaisee jokapäiväistä olemistamme luonnehtivan uppoutuneisuuden ja kytkee ilmentymisen

³² Välineellä on muitakin tapoja tulla esille, kuten esimerkiksi silloin, kun toimivan välineen käyttämisen estää jokin mikä puuttuu. Tällöin käsilläoleva saa ”läpitukenavuuden moduksen” (Heidegger 2000a, 103). Ja mitä kiireellisemmin puuttuvaa tarvitaan, sitä läpitukenavammaksi käsilläoleva käy ja lopulta kadottaa käsilläolevuutensa. (Mt., 102–103.)

erottamattomasti välineeseen. Tässä alaluvussa jatkan pohdintaa tältä pohjalta ja tarkastelen millaisia implikaatioita tällä tulkinnalla voi olla.

Yksi keskeisimpiä seikkoja tällaisessa patinan tulkinnassa on, että havainto, joka katkaisee arjen tavanomaisen uppoutuneisuuden, paljastaa esineen ennen kaikkea *ajallisen oliona*, jonka positiivisena paljastuva laatu nimetään tässä patinaksi. Kuten olen aiemmin tuonut esiin, ajallisuudella on muitakin tapoja ilmetä, kuten patinalle läheinen sukulaisilmiö, rapistuneisuus. Nämä esteettisesti katsottuna vastakkaiset ilmentymisen tavat ovat arjen elämismaailman tulkinnan viitekehyksessä toisensa kaltaiset. Siinä missä käyttötarkoitukseensa häviävä väline voi tulla esille positiivisesti koettavan patinan ilmenemisen kautta, voi se myös ilmetä luotaantyöntävän rapistuneisuuden kautta. Fenomenologisesti ottaen ilmenemisten rakenne on sama: funktionaalisesti käsillä olevat välineet tulevat esille ajallisuudessaan, jonka laatu voi olla ensisijaisesti positiivista tai negatiivista – ja ainakin joissain tapauksissa molempia. Yhtä kaikki kummankin ilmentyminen palautuu paikallaolemisen huolen rakenteeseen, jonka mahdollistama ajallinen ymmärrys voi tuoda välineen esille menneisyydessään ja kohti tulevaa. Tarkastelu laajenee tässä yksityisestä yleiseen – patinasta ajallisuuteen.

Mitä sitten merkitsee, että patinan ilmentyminen on sidottu välineeseen? Ainakaan se ei sellaisenaan rajoita havaittavien kohteiden joukkoa, sillä heideggerilaisittain ajatellen kaikki ympäristömme objektit toimivat välineinä maailmassamme. Olemme heitettyjä aina jo valmiiksi merkitykselliseen maailmaan – välinekokonaisuuteen, joka paljastuu aina ennen välinettä (Heidegger 2000a, 96–97). Kaikkien kohteiden välineellinen merkitys ei ole kuitenkaan perinteisesti ymmärrettävää välitöntä välineellisyyttä, kuten on vaikkapa vasaran, tuolin, kenkien ja taskulampun tapauksissa. Monien välineiden kohdalla – jopa suurimmaksi osaksi – niiden funktio on vain niiden olemassa olemisessa ja taustan luomisessa tuttuun ympäristöön. Arto Haapala on tehnyt erottelun tällaisten taustaa luovien objektien välineellisyydestä suhteessa tavanomaisiin välineisiin ja katsoo että niiden funktionaalisuus voidaan ajatella sanan heikossa merkityksessä (Haapala 2005, 49). Kaikki maailman kohteet ovat siis välineitä välinekokonaisuudessa, ja välineiden funktionaalisuus ilmenee heikosti tai tavanomaisesti. Eroaako ajallisuuden ilmeneminen jotenkin riippuen välineen tällaisesta jaottelusta tai kertooko tällaiset tapaukset jotain muuta ajallisuudesta tai tarkemmin patinan ilmentymisestä?

Heikossa mielessä funktionaalisia ovat kohteet, joilla on vain epäsuora käyttötarkoitus arkisen ympäristömme tuttuuden luomisessa – esimerkiksi suurin osa oman kotikatamme taloista, kuten Haapalan esimerkki kuuluu (Haapala 2005, 49). Vastaavia esimerkkejä

voisivat olla: kadut, katuvalot, teiden nimikyltit ja niin edelleen. Näillä esimerkeillä on kuitenkin se ”puute”, että niillä on arjen elämismaailman tuttuuden luomisen lisäksi myös välitön käyttötarkoituksensa: kadun pinnalla on tehtävä kannatella askeltamme joka askeleella, kadulla on tehtävä mahdollistaa kulku haluttuun paikkaan, katuvaloilla tehtävä reitin valaisemiseksi ja tien nimikylteillä tehtävä tarvittaessa kertoa millä tiellä kuljemme. Sen sijaan tutun ympäristön rakennukset, joissa emme milloinkaan vieraile, tai joita emme koskaan erityisesti tarkastele, havainnollistavat näiden ”taustaobjektien” välineellisyysluonnetta nimenomaan heikkona välineenä.

3.4 Perifeerinen havainnointi rakennetussa ympäristössä

Ajatusta heikosta välineellisyydestä arjen elämismaailman piirissä voi täydentää Juhani Pallasmaan tekemällä huomiolla rakennetun ympäristön *perifeerisestä* havainnoinnista. Perifeerisyydellä Pallasmaa tarkoittaa tarkan näköalueen laidoilla tapahtuvaa tiedostamatonta ja mihinkään erityisesti kohdistumatonta havainnointia, jonka avulla hahmotamme muun muassa paikan ilmapiiriä nopeammin kuin ehdimme ymmärtää sitä älyllisesti (Pallasmaa 2011b). Puhuessaan arkkitehtuurin ja kaupunkitilan kokemisesta Pallasmaa vertaa perifeeristä havaintoa vasten tarkkaa kameran tallentamaa kuvaa:

Kun kameran kiireellinen silmä tavoittaa hetkellisen tilanteen, ohikiitävän valaistuksen tai eristetyn, kehystetyn ja tarkkarajaisen katkelman, todellinen arkkitehtuurikokemus perustuu olennaisella tavalla perifeeriseen ja ennakoivaan näkemiseen. [...] Perifeerisen ja tiedostamattoman havainnon rooli selittää, miksi valokuva on yleensä huono todistus todellisesta arkkitehtonisesta laadusta; fokusoidun kehyksen ulkopuolella olevalla tai jopa havaitsijan selän taakse jäävällä on yhtäläinen merkitys kuin sillä, mitä katsotaan tietoisesti (Pallasmaa 2011b, 21.)

Arjen elämismaailman uppoutunutta ympäristössä suunnistamista voisi ajatella tällaisen kohdistamattoman ja tiedostamattoman havainnoinnin rekisterissä tapahtuvana havainnointina, jonka seurauksena arjen ympäristömme voisi sanoa olevan ”perifeerisesti tuttu”, tarkan ja tietoisien havainnoinnin ulkopuolinen, silti havaittu. Perifeerisesti tutut kohteet vaikuttavat paradoksaalisilta: ne eivät ole tuttuja, mutta silti jossain määrin tunnemme ne. Kohteet ovat yhtä aikaa läheisiä ja etäisiä. Läheisiä siksi, että tunnemme ne hyvin, ja kulkiessamme tutulla kadulla kohteet auttavat meitä tietämään, missä olemme kiinnittämättä niihin erityisesti huomiota. Nämä läheisesti tutut rakennukset ovat kuitenkin samaan aikaan tuntemattomia ja etäisiä. Arjen ympäristön välinekokonaisuudessa paikkojen ja kohteiden

perifeerinen tuttuus mahdollistaa niiden välineellisyyden heikossa merkityksessä – kohteiden pysyvyys ylläpitää tuttuutta ja mahdollistaa niiden käyttötarkoituksen käsilläolevana välinekokonaisuudessa.

Aiemmin käyttämässäni esimerkissä rakennuksen ulko-oven kahva paljastui ajallisuudessaan niin, että kahvan ensisijainen välineen käsilläoleva luonne asettui tauolle ja se paljastui esilläolevana menneisyydessään: historiana omasta aineellisesta olemisestaan. Voiko vastaavasti ainoastaan tuttuuteen perustuva heikkona välineenä käsillä oleva rakennus tulla esille? Otan tarkastelun avuksi tapausesimerkin omasta arkisen elämismaailman ympäristöstäni yliopiston kulmilta Helsingin keskustasta.

Suureen osaan kampuksen rakennuksista liittyy paljon muistoja eri yhteyksistä, mutta arkisessa elämismaailmassa ne edustavat välineellisyyttä opiskelumaailmassani: luentosaleja, lounaspaikkoja, kirjastoja, paikkoja päivittäiseen luku- ja kirjoitustyöhön ja niin edelleen. Kotiin lähtiessä opiskelumaailman välineellinen verkosto jää taakse ja suuntaan polkupyöräni yliopiston päärakennukselta Fabianinkadulla kohti Esplanadia. Aleksanterinkadun ylitys vaatii erityistä tarkkaavaisuutta, sillä alamäkeen laskiessa vauhti kasvaa mukavasti itsestään, mutta risteyksessä on varottava molemmista suunnista tulevaa liikennettä sekä katuja jalan kulkevia turisteja. Kun tietä pääsee ylittämään, seuraavaksi huomio kiinnittyy Fabianinkadulla lyhyen suoran jälkeisiin liikennevaloihin. Tässä liikkumisen ja suunnistamisen kokemus on helppo ymmärtää välinekokonaisuuteen uppoutuneisuutena. Pelkästään polkupyörän ajamisen ja muun liikenteen seuraamisen aiheuttama kognitiivinen kuorma saa uppoutumaan ajamiseen ja ”unohtamaan” niin kulkuvälineen kuin ympäristönkin.

Tätä tapaustutkimusta varten pysähdyn poikkeuksellisesti Aleksanterinkadun risteykseen ja kohdistan huomioni ympäristöön, jonka tavallisesti vain ohitan matkallani. Seison Aleksanterinkadulla ja yhtenä ensimmäisistä asioista katse osuu vastapäiseen rakennukseen. Seuraa hämmentävä hetki, kun tajuan että rakennus näyttää täysin vieraalta. Minun on täytynyt perifeerisesti havaita rakennus lapsuudestani alkaen yhteensä satoja kertoja, mutta nyt tuntuu siltä, etten olisi nähnyt sitä milloinkaan ennen ja paikka tuntuu hetken aivan vieraalta. Kokemus on outo. Rakennuksen välineellisyyys on ollut täydellisesti heikkoa, sillä siihen ei liity mitään muita aiempia käytännöllisiä päämääriä kuin sen oleminen paikoillaan. En ole milloinkaan vierailut siinä tai tutkiskellut sitä aiemmin, enkä tiedä, että kukaan tuntemani henkilö olisi sidoksissa rakennukseen mitenkään, mikä tekisi rakennuksesta silläkään tavalla erityisen. Sen ainoa välineellinen käyttötarkoitus on ollut olla paikallaan ja luoda tuttuutta ympäristööni. Mutta tässä hetkessä tuttuuden rakenne on jollakin lailla purkautunut, sillä se mikä oli aiemmin tuttua, näyttäytyy nyt uudella tavalla vieraana,

kunnes uusi havaintoaines pian tulee osaksi tuttua paikkaa ja voin tarkastella rakennusta tuttuun tapaan tietoisella katseellani.

Mitä kokemuksessa tapahtuu fenomenologisesti ottaen? Husserlin kuvatietoisuuden analyysi tietoisuuden tasojen erottelusta³³ tarjoaa mallin ilmenevän analysoimiseksi kuvatietoisuudessa, mutta – kuten Jean-Luc Marion (1946–) tulkitsee Heideggeria – kuva on ymmärrettävä ensisijaisesti esilläolevana ja tässä tarkastelun on lähdettävä käsilläolevasta. Marion käyttää käsillä olevan ja esille tulevan dynamiikan selventämisessä esimerkkinään maalausta, jonka ymmärrän tässä olennaisilta osilta samana Husserlin kuvaesimerkin kanssa. Maalaus havainnollistaa esilläolevuutta Marionin mukaan esimerkillisesti, sillä sen ensisijainen ilmeneminen on ristiriidassa käsillä olemisen kanssa. Käsillä oleva edellyttää, että ilmiötä määrittää sisäisesti käytännölliset viittaukset käsilläolevasta välinekokonaisuudesta paikallaolemiselle, mutta maalauksella ei ole lähtökohtaisesti itsensä ulkopuolista viittaussuhdetta. Maalaus ”toteutuu siinä määrin kuin se tekee itsensä nähtäväksi, ja se tekee itsensä nähtäväksi itsestään alkaen”³⁴ (Marion 2002, 42). Maalauksen ilmeneminen edellyttää sen katsomista maalauksen vaatimalla tavalla ja tämä on sen ensisijainen esillä oleminen. Vasta tämän jälkeen maalaus on otettavissa välineelliseen käyttöön esimerkiksi tarkastelemalla sitä esteettistä mielihyvää vaativalla katseella tai maalauksen myyntiarvoa tai sisällön ohjelmallista oikeaoppisuutta ajatellen. (Mts., 39–45.)

Miten sitten perifeerisesti tutun ympäristön ja tarkemmin ottaen yksittäisen rakennuksen ilmenemistä olisi tulkittava välinekokonaisuuteen uppoutuneisuudesta käsin?³⁵ Ja voiko se kertoa jotain ajallisuuden ilmenemisestä ja sen merkityksestä rakennetun ympäristön kokemisen kannalta yleisemmin?

Yllättävässä ja oudolta tuntuvassa havahtumisessa tutun ympäristön vierauteen, totunnainen luottamus ympäristön tuttuuteen nyrjähtää hetkeksi sijoiltaan ja merkitysrakenteeseen tulee repeämä. Sinänsä ei ole yllättävää, että se mitä ei ole ennen katsonut tarkkaan on uutta. Mikä tekee kokemuksesta kiinnostavan, on se pieni hetki, jolloin entuudestaan tuttu paikka on hetken aikaa vieras. Ilmiö voi avata mahdollisuuden tavoittaa kokemuksellisesti jotakin tutun välinekokonaisuuden merkitysten järjestymisestä.

³³ Käsittelen aihetta alaluvussa 1.7.

³⁴ ”The painting accomplishes itself insofar as it makes itself manifest and it manifests itself starting from itself.”

³⁵ Tässä on muistutettava fenomenologian metodologisesta haasteesta, jossa esireflektiivisiä kokemuksia pyritään jäsentämään jälkeensä reflektoiden. Uppoutuneisuus ei mahdollista samanaikaista reflektiota, joten kokemus on pyrittävä tavoittamaan jälkeensä tietoisena rekonstruktion mahdollisista puutteista. On myös ymmärrettävä, että tilanteen ennakoasetelma – teoreettinen viitekehys mukaan lukien – vaikuttaa siihen, miten ilmiö näyttäytyy merkityksellisenä.



Kuva 2. Fabianinkadun ja Aleksanterinkadun kulma, näkymä lounaaseen. Kuva: Tom Lammi, marraskuu 2019.

Yritän lyhyesti kuvata kokemuksen oleelliset osat: ensimmäisenä kokemuksessa paljastui rakennusmassan tumma hahmo, jota seurasi tajuaminen sen vieraudesta. Mitään esittäviä tai ilmaisevia piirteitä ei vielä ollut läsnä. Pian kokemuksen täytti outo disorientaation tunne, jonka tulkitsen eräänlaisena katkoksen aiheuttavana takaisinkytkentänä paikkaa kartoittavaan tiedonkykyyn. Ymmärrän tämän niin, että tällöin paikan tuttuus ei enää pätenyt, jolloin rakennuksen ensisijainen käsilläoleva luonne välineenä rikkoutui ja rakennus paljastui esilläolevana. Näin ollen kokemus vahvistaisi Heideggerin ajatuksen välineen paljastumisesta sen rikkoutumisen myötä sovellettuna tutun ympäristön muodostamaan välinekokonaisuuteen, jossa perifeerisesti tutulla ympäristön elementillä on heikosti välineellinen luonne.

Pian havahtumisen jälkeen katseeni hakeutuu vieraasta kohteesta muualle ympäristöön, jolloin paikan tuttu aines ylittää vieraan ja nyrjähdys on ohi. Uutena havaittu rakennus sulautuu osaksi tutun paikan järjestäytymistä ja rakennus on mahdollista kohdata ilmentyvänä.

Tässä lyhyt kuvaus siitä, mitä seuraavaksi havaitsin kohteesta. Yleisilmeeltään tummanpuhuvan rakennuksen julkisivu on verhottu mattamustilla metallilevyillä. Moderni tasakattoinen rakennus on neliönmuotoisten ikkuna-aukkojen säännöllisen ruudukon hallitsema. Arkkitehtoninen kokonaisuus muodostuu kahdesta limittäisestä laatikkomuodosta: Aleksanterinkadun kulmassa on kuusikerroksinen kuutiomainen osio ja Fabianinkadun puolella on kuution julkisivun tasosta hieman ulkoneva kerrosta matalampi ja jonkin verran pidempi laatikko. Alin kerros on varattu kadulle avoimeksi myymälä- ja ravintolatilaksi. Kulmassa toista kerrosta leimaa korkea nauhaikkuna, mikä viittaa 1930-luvun liikerakennusten arkkitehtuuriin Helsingissä lähellä sijaitsevien Lasipalatsin ja Bensowin liiketalon tapaan. Metalliverhoilu julkisivussa yhdistettynä limittäisten laatikoiden

muotoon kuitenkin viittaavat, että talo ei voi olla 1930-luvulta vaan myöhemmältä ajalta. Oikeastaan se voisi olla mistä tahansa alkaen 1950-luvulta eteenpäin. Limittäiset laatikot ovat niin suosittuja muotoaiheita nykyaikana, ettei olisi vaikea kuvitella sen olevan jopa läheltä 2000-lukua. Materiaaleiltaan rakennus näyttää olevan immuuni ilmaston vaikutuksille tai ehkä se on hiljattain puhdistettu. Yritykseni sijoittaa rakennus rakennustaiteen historialliseen jatkumoon ei onnistu tämän tarkemmin, eikä rakennus tarjoa materiaalisestikaan mitään tarttumapintaa pyrkimykselle päästä käsitykseen siitä, mitä edessäni todistan. Taiteellisista ansioista ei ole paljoa sanottavaa, sillä ne riippuvat taidehistoriallisesta kontekstista, joka jää tuntemattomaksi. Esteettisiin ansioihin luen kiinnostavan ja sopusuhtaisen massojen sommittelun. Arvioimisen kokemusta leimaa epätietoisuuden aikaansaama epämiellyttävä ”kylmä” ja ”ontto” tunne. Tilanteesta jää tästä huolimatta kokonaisuudessaan positiivinen kohottuneisuuden tuntu, jonka ajattelen liittyvän mielen virkistymiseen totutun näkemisestä uudella tavalla.

Rakennukseen tarkentuvan havainnoinnin jälkeen jotain on olennaisesti muuttunut: rakennus ei enää ole etäisesti tuttu, eikä se enää ole heikosti välineellinen. Havainto on tehnyt rakennuksesta läheisen välittömällä tavalla ja sen välineellisyys on muuttunut yhdessä mielessä vahvaksi. Olen luonut rakennuksen ja itseni välille henkilökohtaisen siteen, joka vahvistaa paikan kokemustani ja sen tuttuutta. Rakennus on muuttunut perifeerisestä tutusta taustasta läheisesti tutuksi merkitykselliseksi kohteeksi, joka on jatkossa läsnä uudella tavalla tulevilla ohikulkumatkoillani.

3.5 Ajallisuuden affektiivisesta ulottuvuudesta

Tuttuutta on sovellettu esteettisen kokemuksen osatekijänä. Arto Haapala kirjoittaa esteettisestä läheisyydestä (*aesthetic intimacy*) heideggerilaisessa viitekehyksessä: ”jos kytkeydymme paikallaolemisemme kautta johonkin asiaan siten, että se vastaa jotakin meissä itsessämme olevaa, voimme saavuttaa kokemaamme asiaan poikkeuksellisen intiimin suhteen” (Haapala 2000b, 154). Esteettinen läheisyys ei koske ainoastaan positiivisia elementtejä:

Se että kytkeydymme tiettyihin ympäristöihin ja näiden ympäristöjen tiettyihin asioihin ei kaikissa tapauksissa ole pelkästään kokemusta kohottava tekijä: meillä on myös paikkaamme määrittäviä negatiivisia siteitä, kielteisiin kokemuksiin perustuvia suhteita, jotka suuntaavat esteettisen kokemuksemme luonnetta (mts.).

Mikäli rakennus, jonka luokse olen pysähtynyt vastaa jotakin itsessäni olevaa, tämä tuttuus tuottaa esteettistä läheisyyttä niin positiivisessa kuin negatiivisessa mielessä. Kuvailemassani tapauksessa esteettinen kokemus jäi epätydyttäväksi ajatusta soveltaen osaltaan siksi että kohteessa ei ollut riittävästi mitään mikä vastaisi itsessäni olevaa. Mikäli olisin tunnistanut jotakin tuttuja piirteitä – vaikkapa tietämäni arkkitehdin kädenjäljen – tämän tunnistamisen esteettistä mielihyvää tuottava kokemus selittyisi teorian mukaan ajatuksella esteettisestä läheisyydestä.

Rapistuneen rakennuksen negatiivista vaikutemaa voisi tulkita Haapalan esteettisen läheisyyden ajatuksen kautta niin, että ehkä se mitä tunnistamme kohteessa osana itseämme on ikääntymisen prosessi itsessään, jonka havaitsemme rapistuneisuutena rakennuksessa tai muussa artefaktissa. Tällaista tulkintaa tukee kokemukseni pahasti rapistuneen artefaktin havaitsemisesta: kokemusta luonnehtii ennen kaikkea tunne siitä, että tapahtuu *vääryyttä* kohdetta kohtaan. Avainasemassa on nähdäkseni myötätunto, jonka kautta tunnistamme rapistumisen kohteessa kuin se olisi itsessämme tai läheisessämme. Mikäli rapistumisen negatiiviseen vaikutukseen samaistuvaa myötätuntoa ei ole, kohteen rapistuminen on tässä mielessä yhdenmukaista ja ratkaisevaksi nousee muut olemuksen kanssa sopusointuiset ulottuvuudet, kuten uskonnollinen, poliittinen tai välittömien tarpeiden tyydyttämiseen tähtäävä oleminen.

Koetun patinan kuvauksissa toistuvat tietyt tunne-elämysten kuvaukset – niin positiiviset kuin negatiiviset. Rapistuneisuus ja muu kuluneisuus koetaan usein voimakkaasti luotaantyöntävänä piirteenä, joka kytkeytyy osaksi ”ajan kauhua”, kuten arkkitehtuuriteoreetikko Karsten Harries sitä kutsuu (Harries 1997, 228). ”Arkkitehtuuri taistelee ajan kauhua vastaan ensinnäkin tempaisemalla epävakaa, epävarma ympäristöstä vakaamman järjestyksen, muuntamalla kaaoksen kosmokseksi”³⁶ (mts., Oma käännös). Juhani Pallasmaa kirjoittaa vastaavasti *khronophobiasta*, eli ajan pelosta modernin ihmisten perusominaisuutena, joka ”on peräisin pakkomielleisessä ikääntymisen, rapistumisen ja kuoleman torjunnassa”³⁷ (Pallasmaa 2005, 309. Oma käännös).

Rakennetun ympäristön ajallisuuden ilmentymät, patina mukaan lukien, toimivat rauhoittavasti tätä ahdistusta vastaan ja avaavat tietä tulevaan: ”Ajallinen ja tyyllinen kerrostuneisuus ja suoranaisesti kosketukseen vetoava aikakokemus antavat ympäristölle rauhoittavan jatkuvuuden tunteen. Samalla kun kerrostuneisuus tuo ympäristökokemukseen

³⁶ ”Architecture deals with the terror of time first of all by wresting from an unstable, uncertain environment a more stable order, transforming chaos into cosmos.”

³⁷ ”Our era has an especially frustrated relation to time. Modern man suffers from *khronophobia*, the fear of time. This anxiety originates in an obsessive rejection of aging, decay and death.”

menneen ajan, se antaa psyykkisen perustan tulevaisuudenuskolle” (Pallasmaa 2011a, 201). Pallasmaa jatkaa ottamalla kantaa patinan säästämisen puolesta korjausten yhteydessä: ”Iän ja käytön tuomien merkkien ja patinan poistaminen vanhoja rakennuksia korjattaessa yleensä eliminoi terapeutisesti vaikuttavan ajan kokemisen” (mt., 202).

Pallasmaan mainitsema rauhoittava jatkuvuuden tunne tulee esiin myös Harriesin kuvailemassa esikaupunkialueen omakotitalossa, jonka edessä kasvaa kaksi suurta sypressiä: ”Kaksi puuta seisomassa tukevasti talon edessä kylpevät jatkuvuuden aurassa ja auttavat näin karkottamaan ajan kauhua”³⁸ (Harries 1997, 221). Heideggerin asumisen (*Wohnen*) käsitteen pohjalta teoretisoiva Harries katsoo, että asuaksemme aidosti maan päällä ajan kauhu on ylitettävä ja aidosti löydettävä kotimme ei ainoastaan tilassa vaan myös ajassa (Harries 1997, 226).



Kuva 3. Talo ja puu Burghausenin linnakukkulalla Etelä-Saksassa. Kuva: Tom Lammi, maaliskuu 2013.

³⁸ ”A pair of trees standing firmly before a house bathe it in an aura of continuity and thus help banish the terror of time.”

Patinan affektin ambivalenttiuden voi nähdä kahden toisilleen vastakkaisten napojen välille kiertyvänä epävakana vuorovaikutuskenttänä. Käytön kulutuksen ja luonnonolosuhteiden vaikutuksesta rapistuva materiaali muistuttaa hauraudessaan ihmisten omasta rajallisuudesta ja herättää pelkoa ja ahdistusta. Samaan aikaan kokemukseen vaikuttaa vastakkaisen navan rauhoittava vaikutus: patina välittää kokemuksen ajan kulumisesta – jatkuvuudesta ja pysyvyydestä kaikessa hauraudessaan. Tämä on ajallisuuden kokemuksen affektiivinen merkitysulottuvuus riisuttuna muista kulttuurisista merkityksistä. Patina on paradoksi, sillä se ilmaisee jatkuvuutta ja väliaikaisuutta samanaikaisesti. Se miten materiaali reagoi muutokseen vaikuttaa siihen millainen kokemus on – patina luo oman ajallisuutensa laadullaan. Hitaasti ja kauniisti käytössä kuluva ulko-oven kahva ilmentää samanaikaisesti väliaikaisuutta ja pysyvyyttä. Hiljainen tieto välittää ymmärryksen kahvan kulumiseen tarvittavasta aikajänteen pituudesta ja ajan hitaudesta tavalla, jonka voi kokea rauhoittavana ja tyynnyttävänä vaikutuksena, kuten Harries, Pallasmaa ja Tanizaki ovat kuvailleet.

Oman ruumiillisuutemme määrittämä ”ajallinen mittakaava” ja rytmit asettavat – ehkä ensisijaisen – ajallisen viitekehyksen kokemukseen. Eri aikojen arkkitehtoniset ihanteet myös ilmentävät kulloinkin vallinneita aikakäsityksiä, jotka tuovat kokemukseen omat aikaulottuvuutensa, joita ei voida sivuuttaa. Esimerkiksi niin sanotun teknisen ajan arkkitehtuurin on katsottu perustuvan lineaariseen aikakäsitykseen, jonka pohjalle rakennettu arkkitehtuuri pyrkii iättömään täydellisyyteen ja ilmentää ikään kuin tulevaisuutta nykyisyydessä (Pallasmaa 2016, 27–28).

Patinasensibiliteetti merkitsee alttiutta ja kiinnostusta ympäristön toisten aikatasojen havaitsemiseen, ja tätä sensibiliteetin kultivoiminen pitää yllä.

4. Kokijan ja ympäristön ajallisuus

Tässä luvussa siirrän tarkastelutason laajempaan kulttuuriseen kontekstiin – ajallisuuden ilmentymistapoihin ja niiden merkityksiin osana rakennetun ympäristön kokemista. Aloitan keskeisten käsitteiden, kokijan ja ympäristön, määrittelyillä, joiden myötä luonnostelen viitekehyksen ajallisuuden esteettisen ulottuvuuden analysoimiseksi luonnollisen ja kulttuurisen ajan jäsentelylle. Hahmotan ajallisuuden ilmiöt nykyajassa koettuna modernin kehityksen jatkumossa, jota teoretisoin luvun loppupuolella Martin Heideggerin modernin ajan maailmasuhdetta kuvaavan ”puitteen” (*Ge-stell*) käsitteen kautta. Havainnollistan pohdintaa esimerkeillä läpi luvun.

4.1 Kokija

Selvittääkseni ympäristön esteettistä ilmenemistä laajasti ottaen tai sen yhtä erityistä ulottuvuutta, ajallisuutta, kuten tässä tutkielmassa teen, on selvennettävä mitä fenomenologisilla ympäristön ja kokijan käsitteillä tarkoitetaan. Heideggerin paikallaolemisen analyysin pohjalta tarkasteltuna ympäristöä ei voida erottaa kokijasta vaan nämä muodostuvat perustuvanlaatuudessaan vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Kuten Arto Haapala luonnehtii: ”ihminen paikallaolemisena kuuluu aina johonkin ympäristöön: ihmisen oleminen on maailmassa-olemista” (Haapala 2000a, 122). Näin ollen myöskään ympäristön esteettistä ulottuvuutta ei ole mielekasta ajatella ajasta ja paikasta irrallisina ilmiöinä vaan tämä merkitysulottuvuus on kytkettävä johonkin tiettyyn kokijaan maailmassa.

Fenomenologisesti ymmärrettynä sekä kokija että ympäristö ovat ajallisesti määrittyviä historiallisia olioita. Kokijan tapauksessa tällainen historiallinen määrittäminen merkitsee, että jokaisella meistä on sekä kulttuurihistoriallinen että henkilöhistoriallinen taustamme, joiden myötä annetut – perityt, opitut ja omaksutut – käsitteet ja arvot ohjaavat ymmärrystämme ja olemisen tapaamme maailmassa. Ympäristökokemuksessa nämä kulttuurisesti välittyneet käsitteet ja arvot ja henkilökohtaiset muistot, tiedot, taidot ja motiivit ohjaavat havaitsemista, kuvittelua ja ymmärrystä.

Fenomenologinen ”horisontin” käsite kuvaa juuri tätä. Kuten Jeff Malpas kirjoittaa: ”ymmärtäminen ja tulkinta tapahtuvat aina partikulaarisesta ”horisontista” käsin, joka on historiallisesti määrittyneen sijoittumisemme määrittämä”³⁹ (Malpas 2018. Oma käännös). Tulkintahorisonttimme määrittää laajemman merkityksen kontekstin, jossa kaikki yksittäiset merkitykselliset ilmenemiset voivat tapahtua. Käytännössä tämä merkitsee sitä, että mikään tila, maisema tai arkkitehtuurikokemus ei ole kahdelle ihmiselle täysin sama. Ihmisen kulttuurihistorialliset ja henkilökohtaisen elämän historialliset taustat luovat jokaiselle ainutlaatuiset ymmärryksen horisontit, jotka ovat ainoa tapamme kohdata maailman ilmiöt. Heidegger käyttää historiallisesta tulkintahorisontista termiä ”hermeneuttinen situaatio”, jonka mukana kokemukseen tuleva käsitteellinen painolasti tulee erotella koettavasta ilmiöstä, mikäli tutkimus mieli paljastaa jotakin ennalta-annetun takaa:

Jokaiseen tulkitsemiseen sisältyy edeltä hallussa oleva, ennakonäkymä ja esikäsitys. Jos tällaisesta tulkitsemisesta tulee tulkintana nimenomainen tutkimuksen tehtävä, niin tämä ”ennakkoedellytysten” kokonaisuus on selvitettävä ja varmistettava ennalta sekä avattavasta ”kohteesta” saadun

³⁹ ”[--] understanding and interpretation thus always occurs from within a particular ‘horizon’ that is determined by our historically-determined situatedness.”

peruskokemuksen pohjalta että tässä peruskokemuksessa. Tällaista ”ennakkoedellytysten” kokonaisuutta kutsumme *hermeneuttiseksi situaatioksi* (Heidegger 2000a, 286).

Kokijan kohdalla on olennaista huomioida myös paikallaolemisen maailmojen moneus ja niiden merkitys esteettisyyden kokemiselle. Tarkoitan sitä, että paikallaolemisena meillä on potentiaali olla osallisina lukuisiin maailmoihin, kuten erilaisten ammattien ja harrastusten harjoittamisen tai sosiaalisten suhteiden kautta. Peltisepän maailmassa ilmenee erilaisia esteettisiä ulottuvuuksia kuin tietokoneohjelmoinnissa tai kokin työssä.⁴⁰ Se että jokainen kokee maailmansa omista lähtökohdistaan käsin ei tunnetusti kuitenkaan tarkoita, että ympäristöissä kohdattuja merkityksiä ei voisi jakaa. Olemme ihmisinä yhtä lailla sidoksissa laajasti jaettuun kulttuuriseen rakenteeseen, *elämismaailmaan*, kuin oman henkilöhistoriamme määrittämään paikkaamme siinä, *elettyyn maailmaan*, kuten Arto Haapala kirjoittaa. (Haapala 2000b, 152–155.) Elämme historiallisesti määrittyneessä kulttuurissa ja jaamme omasta paikastamme käsin yhteisen maailman muiden kanssa. Tällainen luonnehdinta summaa tiivistetysti kokijan historiallisen muotoutumisen ympäristössään.

4.2 Ympäristö

Fenomenologiassa ympäristön käsitteellä on oma, tavanomaisesta käyttötarkoituksesta poikkeava merkityksensä. Tavanomaisesti ihmisten ympäristöstä puhuttaessa viitataan johonkin subjektia ympäröivään tilaan, joka voidaan määritellä objektiivisin termein. Heideggerilaisittain ympäristöllä (*Umwelt*) tarkoitetaan elettyä ympäristöä, jossa ilmenevät asiat paljastuvat paikallaolemisen kautta. Näin vaikkapa kaupunkiympäristöstä tulee tässä merkityksestä ympäristöä paikallaolemisen elämismaailman määrittäminä. Ympäristössä havaittavat kohteet paljastuvat suhteessa paikallaolemiseen niin, että rakennukset jollakin kadulla ovat ihmiselle esimerkiksi koti- ja naapuritaloja, puut ja pensaat tämän lähiympäristöön kuuluvia elämismaailman elementtejä. Heidegger kommentoi *Olemisessa ja ajassa* sanontaa ”ihmisellä on ympäristönsä” ja katsoo että ”omaaminen” ei tarkoita mitään, kunnes omistusverbi on määritelty (Heidegger 2000a, 84–85). Paikallaolemisen analytiikassa

⁴⁰ Heideggerin yhteydessä on myös tuotava esiin, että ympäristökokemuksen esteettisten ulottuvuuksien teoretisointi on Heideggerin ajattelun laajentamista tavalla, joka ei kuulunut hänen omaan aihevalikoimaansa. Tällainen esteettisyyden käsite poikkeaa myös perinteisestä filosofisesta estetiikasta, jossa esteettisyys on ymmärretty pitkälti synonyyminä kauneudelle. Kuten olen jo aiemmin tuonut esiin, ympäristöestetiikan piirissä viimeisen viidenkymmen vuoden ajan esteettisyyden käsitettä on laajennettu kattamaan myös toisenlaisia esteettisyyden muotoja, joihin tässä kuvatut arjen esteettiset ilmentymät kuuluvat.



Kuva 4. Mies ympäristössään. Kuva: Pietinen, 1930-luku. Museoviraston kuvakokoelma.

kyseinen ympäristön omaaminen on ylimalkaan mahdollista paikallaolemisen eksistentiaalisesta jossakin-olemisen rakenteesta myötä. Se että ihmisellä ”on” ympäristö johtaa Heideggerin ajattelussa myös siihen, että ihminen voi tietää jotakin ympäristössään ja hallita sitä (mts.). Hallinnan teema nousee myöhemmin keskeiseksi modernin ajan maailmasuhdetta kuvaavaksi elementiksi, johon palaan myöhemmin.

Yksi havainnollinen tapa määritellä ympäristöä on käsittää se Pauli Tapani Karjalaisen tapaan eksistentiaalisena ympäristönä, jossa objektiivisesti määriteltävän tilan sijaan eletty ympäristö syntyy inhimillisen tietoisuuden ”kutoessa ympäristöä merkitysten monimutkaiseksi verkoksi” (Karjalainen 2006, 117). Eksistentiaalisesta ympäristön merkitysten kudelma syntyy ihmisen intentionaalisuudesta myötä: ihmisen tietoisuus on aina tietoisuutta jostakin ja ympärillämme oleva ilmenee meille aina tavalla tai toisella mielekkäänä (mts.).⁴¹

Ympäristön ”syntyminen” kokijan myötä merkitsee, että ympäristöön pätee vastaava ajallisuus ja historiallinen painolasti kuin kokijankin muotoutumisessa. Totesin jo aiemmin, että ympäristön kokemista ohjaa kokijan perityt ja omaksutut kieli, käsitteet ja arvot. Samaan tapaan ympäristö elettyinä tai eksistentiaalisena ympäristönä merkitsee, että myös ympäristö itse on osaltaan näiden perittyjen kielen, käsitteiden ynnä muiden historiallisten tekijöiden synnyttämä. Tästä hyvä esimerkki on maisema. Niin agraari-Suomen maalaismaisema kuin

⁴¹ Intentionaalisuuden teema nousi fenomenologian oppi-isän Edmund Husserlin hermeneutiikassa keskeiseksi, mutta Heidegger vastusti käsitettä jälki-kartesiolaisena kehittelynä (Woodruff Smith 2013).

kaupunkimaisemakin, kuten Helsingin empirekeskusta Senaatintorin ympäristössä, ovat kulttuurihistoriallisia tuotoksia, jotka luovat ennakkokäsityksiä siitä, millainen ympäristö on ja ohjaavat sitä, miten ympäristöt nähdään. Käsityksemme maisemasta, jossa kuljemme vaikuttavat elettyyn kokemukseen, jolloin ne kietoutuvat ja täydentävät toisiaan, kuten Petteri Kummala kirjoittaa (Kummala 2016, 91).

4.3 Aika ympäristössä

Kun puhutaan ympäristön esteettisestä kokemisesta ja erityisesti ajallisesta ulottuvuudesta sen keskeisenä fokuksena, on tavoitteena jäsentää mielekkäällä tavalla tarkemmin ympäristön ajallisuuden ilmenemistä. Tavoite on haastava, sillä kuten edellisessä alaluvussa tuli esille, ajallisuus on fenomenologisesti ottaen kaiken tulkinnan taustalla, mitä tahansa rakennetun ympäristön kokemisessa meille ilmeneekään. Paikan estetiikkaa käsittelevässä tutkimuksessaan Anne-Mari Forss jäsentää ympäristön ajallisuuden esteettisesti relevantit ilmiöt ajallisen syvyyden, historiallisen kerroksisuuden ja kollektiivisen muistin jaotteluun ja erottelee kokemuksesta aistein havaittavat ja tulkinnalliset ominaisuudet (Forss 2007, 78–96). Paikan tulkinnallisiin ominaisuuksiin Forss lukee lisäksi sosiaalisen ulottuvuuden, mielikuvat, tunnelman ja paikan hengen, eli *genius loci* (mt., 79).

Forssin jäsentely valaisee hyvin paikan esteettisiä ulottuvuuksia, mutta saman lähestymistavan käyttäminen ajallisuuden esteettisten ilmiöiden tarkasteluun ei toimi yhtä hyvin, sillä kaikki ajallisuus kytkeytyy enemmän tai vähemmän näihin kaikkiin. Ajallisuutta ei ole käsiteltävissä tulkinnallisuuden ulkopuolella ja mikä tahansa tulkinnallinen ominaisuus voi olla keskeinen ajallisuuden ilmiöissä. Sosiaalisesta ulottuvuudesta esimerkkinä tulee mieleen pitkän historian omaamat kulttuuritapahtumat, vaikkapa lavatanssit, johon liittyvä ajallisuuden esteettinen ulottuvuus voi kytkeytyä ensisijaisesti juuri sosiaaliseen käytäntöön – joskaan historiallista ulottuvuutta tai henkilökohtaisia ja kollektiivisia muistoja ei voi sivuuttaa.

Toinen esimerkki sosiaalisesta ulottuvuudesta on suomalainen saunakulttuuri, jonka rituaalimaisiin sosiaalisiin käytäntöihin liittyy pitkään perinteeseen kytkeytyvä ajallisuuden esteettinen piirre. Saunomisen estetiikassa varmasti ensisijaista on ruumiillisuuteen liittyvät ulottuvuudet ja kokemuksen moniaistisuus, mutta perinteeseen saunasta erityisenä, jopa pyhänä, paikkana liittyy kokemuksellisesti erityislaatuinen esteettisyys, jonka katson olevan osa ajallisuuden esteettistä ulottuvuutta – perinteen ajallisen syvyyden arvon tunnistamista ja koettua arvoa. Kuitenkaan sosiaalinen ulottuvuus ei ole erityisen valaiseva erottelu ajallisuutta ajatellen.

4.4 Luonnollinen ja kulttuurinen aika

Yksi laajempi jakolinja ajallisuuteen tulee Pauline von Bonsdorffin väitöstutkimuksesta *The Human Habitat* (1998). Von Bonsdorff erotelee ajan kulumisen luonnolliseen ja kulttuuriseen – tai historialliseen – aikaan (von Bonsdorff 1998, 109–110). Tutkimuksen lähtökohta on fenomenologiassa, eli ajalla von Bonsdorff tarkoittaa ajan vaikutuksia niin kuin ne ihmiselle ympäristössä ilmenevät. Luonnollinen aika merkitsee tavanomaisesti ymmärrettävää ikää ja sen vaikutuksia ympäristöön niin kuin luonnonprosessit siihen vaikuttavat. Luonnollisen ajan myötä rakennetut ympäristöt muotoutuvat pitkällä aikavälillä sellaisiksi kuin ne ovat paitsi rakennusmateriaalien vuorovaikutuksessa luonnon elementtien kanssa myös ihmisen toiminnan sopeutuessa eri tavoilla eri luonnonolosuhteisiin. Ilmastolliset olosuhteet ja luonnon prosessuaaliset muutokset välittävät ajan kulua materiaalien kuluneisuudessa, likaantumisessa, patinoitumisessa ja kasvillisuuden kasvun kautta. Ihmisten aikaansaamat käytön jäljet ympäristössä ovat merkittävä osuus ajan merkeistä ympäristössä. Näiden kohdalla tullaan hyvin ilmeisellä tavalla kulttuurisen elämänpiirin alueelle, mutta von Bonsdorff lukee myös nämä luonnollisen aikaan. (Mts., 110.) Jaottelu on perusteltu, sillä esimerkiksi Helsingin vanhojen katujen päällysteenä olevien mukulakivien kulumisen välittää kokemuksellisesti pääasiassa nimenomaan luonnollisen ajan kulumista huolimatta siitä, että kulumisen on pääosin ihmisten aikaansaamaa. Kulttuurisen toiminnan tasolla tarkasteltuna mukulakivet itse välittävät kulttuurista aikaa, mutta kuluneisuudessaan tämän jaotTELUN mukaisesti kyse on luonnollisesta ajasta.

Kulttuuriseen, eli historialliseen aikaan kuuluvat vastaavasti kaikki kulttuurisen elämän intentionaalisen toiminnan tuloksena syntynyt aineellinen ja aineeton vaikutus ympäristöön. Rakennetussa ympäristössä näihin lukeutuvat keskeisimmin eri ikäinen arkkitehtuuri, kaupunkisuunnittelun eri aikojen piirteet sekä yksittäiset kohteet, jotka välittävät historiallisiin aikakirjoihin merkittäviä tapahtumia, tyylejä ja perinteitä. Kuten von Bonsdorff tuo esiin, eronteko luonnollisen ja kulttuurisen ajan välillä on suhteellista ja epätarkkaa, sillä luonnolliseen ja kulttuuriseen aikaan luettavat tapahtumat, prosessit ja syklit ovat syvällisesti vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. (mts., 110–111.)

Hyödynnän von Bonsdorffin erottelua ja tarkastelen koettua rakennettua ympäristöä niin, että kaikki ympäristössä ilmenevä voidaan lukea näiden kahden ulottuvuuden jäsentelyn kautta. Alustavien havaintojeni mukaan tällainen tapa jäsentää ajallisuuden esteettisiä ilmiöitä vastaa kokemuksellisesti keskeisiltä osin ajan ilmentymien esteettisiä erityispiirteitä. Hypoteesini mukaan silloin kun ajallisuus on kokemuksen keskeinen esteettinen fokus – niin

negatiivisessa kuin positiivisessa mielessä – kulttuurisen ja luonnollisen ajan keskinäinen dynamiikka tarjoaa hedelmällisen tavan jäsentää ja valaista ajallisuuden merkitystä sen esteettisessä ilmenemisessä. Jos mietitään vaikkapa jonkin ikänsä puolesta kunnioitusta herättävää kohdetta ja sen nykyaikaista kopiota – vaikkapa Kheopsin pyramidia Gizassa ja sen kuvitteellista täysikokoista kopiota Las Vegasissa, voidaan ajatella, että merkittävä osa alkuperäisen pyramidin viehätyksestä liittyy sen ikään, hieman yli 4500 vuotta,⁴² kun taas pyramidin tarkan kopion luoma ajan illuusio voi olla jossain määrin esteettisesti palkitseva, mutta ei täysin varauksetta. Tämän varauksellisuuden voi ajatella juontuvan ristiriidasta kulttuurisen ja luonnollisen ajan välillä. Luonnollinen aika, joka pyramidien syntyajasta on kulunut, on ristiriidassa kulttuuriseen aikaan, joka kopiosta välittyy silloin kun se voidaan ymmärtää kokemuksessa liian uudeksi ollakseen aito. Kopion luonnollinen ikä on lyhyt, mutta kulttuurisesti pitkä, ja tämä epäsuhta välittyy kokemuksessa esteettisesti ratkaisevana tekijänä. Alkuperäisen kohdalla luonnollinen ja kulttuurinen aika ovat sopusoinnussa, mikä ilmenee kokemuksessa ajan esteettisenä ulottuvuutena.

Toisenlainen esimerkki on vastikään julkisivultaan restauroitu uusklassistista tyyliä edustava Kansalliskirjaston lisärakennus Fabiania osoitteessa Fabianinkatu 35. Huolellisesti viimeistely, virheetön julkisivu erottuu katukuvasta uuden viimeistelynsä takia. Rapattu julkisivu on ajan tyylin mukaan kvaaderoitu, eli rappaukseen on painettu ruudukko jäljittelemään päällekkäin pinottuja kiviä.⁴³ Remontoinnin jälkeinen virheettömyys pistää silmään uutuudessaan, joka synnyttää epäilyksen rakennuksen autenttisuudesta, vaikka voin hyvällä syyllä olettaa, että restaurointi on toteutettu tarkkaan alkuperäisiä materiaaleja ja menetelmiä kunnioittaen. Näkymä on vapaa kaikesta likaisuudesta, halkeamista tai vastaavista ”virheistä”, ja se tuo kokemukseen muistuman kulissimaisista jäljitelmistä ja rekonstruktioista, jollaisia voi nähdä esimerkiksi Varsovan vanhassa kaupungissa. Epäilyksen herättyä, kvaaderointikin alkaa lisätä visuaalisen ilmeen epäuskottavaa tuntua. Aika ei ole vielä antanut paljastua millä tavalla rakennus kestää tarkoituksessaan.

Julkisivupatinan menettäminen Fabianian restauroinnissa tuo kokemukseen ristiriidan kulttuurisen ja luonnollisen ajan välille samalla tavalla kuin rekonstruktioissa ja muissa jäljitelmissä voi kokea. Joskus restaurointi voi vaatia patinoituneiden pintojen uusimisen, mutta tällöin menetetään esteettisesti rikastava ajan ulottuvuus kokemuksessa niin kauan, kunnes ajan patinan annetaan taas syntyä.

⁴² Kheopsin pyramidi rakennettiin arvion mukaan noin vuonna 2550 eaa.

⁴³ Kirjoitan tässä Fabianinkadun ja Kirkkokadun julkisivuista, joissa on käytetty yksinkertaista sileää rappautta, kun taas Yliopistokadulla nähdään rikkaammin kuvioituja rappauksia, syvemmin viimeistelyjä kvaaderointeja ynnä muuta yksityiskohtia.

Toisin on viereisen korttelin Topeliassa, jonka julkisivussa on nähtävissä ajan mukanaan tuomaa eloa, jota voisi luonnehtia ”karismaksi”. Topelian rappauksessa näkyvä värien epätasaisuus ja pienet halkeamat kertovat rakennuksen ajallisesta kestosta omassa paikassaan ja niissä ilmasto-olosuhteissa joihin se on rakennettu. Nämä ja muut hienovaraiset tavat, joilla rakennuksen ajallinen kesto välittyy kokemukseen ovat tyynnyttävästi vaikuttavaa patinaa. Hahmottelemani relaatio luonnollisen ja kulttuurisen ajan välillä paljastaa esteettisesti oleellisen ajallisen ulottuvuuden. Topeliassa luonnollinen ja kulttuurinen aika ovat sopusoinnussa keskenään.

On mainittava, että ainakin Fabianian virheettömän julkisivun kohdalla oletan, että monet muut voivat arvostaa esteettisesti julkisivua ilman patinaa. Maire Mattinen kirjoittaa, että vanhan talon virheetön julkisivu vertautuu keinotekoiseen nukkekotimaiseen ilmeeseen, joka voi olla monelle esteettinen ilo (Mattinen 1997, 23). Mattinen käyttää myös vertausta ”rypyttömään vanhukseen” tällaisesta tapauksesta. Yhdyn Mattisen näkemykseen, jonka mukaan vanha ympäristö on parhaimmillaan rehellisesti vanhana (mts.). Omaa jaotteluani soveltaen, tällöin luonnollinen aika ja kulttuurinen aika koetaan keskenään sopusoinnussa.

On olennaista huomioida myös, että jatkuvassa muutoutumisen tilassa oleva kokija on maailmassaan yhtä lailla sekä luonnollisen että kulttuurisen ajan prosesseille altis, niin kuin on kaikki ympäristössä paljastuvakin. Se mitä ja miten ihminen havaitsee, perustuu hänen kulttuuriseen taustaansa, ja ihmisten aikaansaamat kulttuurintuotteet ovat näiden kulttuurien tiettyyn ajan hetkeen kytkeytyviä materiaalisia ilmaisuja, kuten Arto Haapala kirjoittaa (Haapala 1997, 151). Kulttuurisen määrittymisen lisäksi ihmiset ovat alttiita samoille luonnollisille prosesseille kuin ympäristönsä. Tämä luonnollinen ajan kulumisen, orgaaniset prosessit ja syklit ovat kiistämätön osa ajan muutoksen todellisuutta ja ihmisen ymmärrystä siitä. Ihmisen perustavanlaatuisen kytkeytymisen luonnollisiin prosesseihin on katsottu tekevän luonnollisen ajan havaitsemisesta erityisen merkityksellistä ihmisen itseymmärrykselle ja ympäristöön kuuluvuuden tunteen vahvistamiselle, jota voisi kutsua koetun ajallisuuden eksistentiaaliseksi ulottuvuudeksi.⁴⁴

⁴⁴ Tätä eksistentiaalista ulottuvuutta voisi määritellä materiaalien ikääntymisen ymmärryksen kytkentänä ihmisen oman rajallisuuden hyväksyntään. Aiheesta lisää esim. von Bonsdorff 2005, 83–86 ja Pallasmaa 2016, 21–22. Karsten Harriesin voi tulkita sivuavan aihetta kirjassaan *The Ethical Function of Architecture* esimerkiksi silloin kun hän kirjoittaa, että arkkitehtuurin yksi tehtävistä on ihmisen paikan luominen tilan lisäksi myös ajassa: ”Just as human beings need to locate themselves in space, so they need to locate themselves in time. If there is to be genuine dwelling we must be able to defeat the terror of time, to genuinely situate ourselves in time: that is, we must discover our home, not just in space but time. Earlier I spoke of architecture as a defense against the terror of space and I suggested that such a defense is especially necessary in a culture in danger of losing its sense of space. I now want to add: we are in even greater need of architecture to defend ourselves against the terror of time” (Harries 1997, 226).

4.5 Ajan kokemisesta ja aikakäsityksistä

Aikaulottuvuuden tarkastelussa ei voi ohittaa kokijan perustavaa aikakäsitystä, sillä mikäli ajan ymmärryksellä on esteettisessä kokemisessa osansa, kokemisen on pohjauduttava henkilön omalle aikakäsitykselle. Eri kulttuureissa on vallinnut eri aikoina toisistaan poikkeavia aikakäsityksiä ja kokijan näkökulmasta usein itsestäänselvän ja pysyväluontoisen käsityksen ajasta on osoitettu olevan yhteiskunnallinen tuote. Länsimaisesta näkökulmasta on vaikea hahmottaa elämänmuotoa, jossa ei ole ajan käsitettä tai järjestelmää ajan mittaamiseen lainkaan, vaikka tällaisia tiedetään olevan. (Julkunen 1989, 10.)

Antropologisessa tutkimuksessa tehdyn perusjaottelun mukaan esimoderneissa yhteiskunnissa vallitsee tyypillisesti luonnonkiertoon perustuva sykliseksi luonnehdittu aikakäsitys, kun taas moderneissa länsimaisissa yhteiskunnissa on ajateltu vallitsevan lineaarinen aikakäsitys. Lineaarisuus tuo esille erityisesti ”modernin projektille” keskeisen ajatuksen edistyksestä (Julkunen 1989, 15; Siikala 1989, 218). Raija Julkunen kirjoittaa: ”lineaarinen aika on historiastaan tietoisien ihmisen aikaa, jonka tulevaisuus on avoin, toisenlainen menneisyyteen ja nykyisyyteen verrattuna, jonka koko maailmankäsitystä leimaa muutoksen – ja nimenomaan edistyksen idea” (Julkunen 1989, 15).

Tutkijat ovat kuitenkin huomauttaneet, että vastakkainasettelu syklisen ja lineaarisen – tai historiallisen ja myyttisen – ajan välillä on ongelmallinen ja että aikakäsitykset kulttuureissa voivat olla monikerroksisia (Siikala 1989, 219; Dawdy 2016, 29).⁴⁵ On ymmärretty, että ihmiset kykenevät toimimaan useiden eri aikakäsitysten kanssa vaihtamalla yhdestä ajallisuuden rekisteristä toiseen. Saman kulttuurin sisällä eri yhteiskunnan osa-alueet, kuten uskonto, maatalous ja politiikka, voivat toimia keskenään erilaisten aikakäsitysten piirissä ilman suurempia ristiriitoja (Dawdy 2016, 29).

Dawdyn oma, aikalaisarkeologinen tutkimus Katrinan jälkeisestä New Orleansista tukeutuu fenomenologiaan, jonka perustaja Edmund Husserl esitti, että ajan ymmärtäminen sarjana toisiaan seuraavia nyt-hetkiä on pitkälle abstrahoitu representaatio eikä vastaa sitä, miten aikaa koetaan. Husserlin mukaan ajan kokemus välittyy tietoisuudelle jatkuvana ajan virtana, jossa menneisyys näyttäytyy niin sanottuina *retentioina*, eli muistumina menneisyydestä ja *protentioina*, eli ennakoineina tulevasta. Fenomenologisesta näkökulmasta ajan kokemuksen sisältö merkitsee enemmän kuin ajan objektiivisesti mitattava määre. Dawdy käyttää tutkimuksessaan ajallisuuden moninaisuudesta termiä

⁴⁵ Historiantutkimuksen ja antropologian leikkaukseen sijoittuvat tutkimukset osoittivat 1980-luvulla, että Espanjan vallan aikaisessa Meksikossa 1500–1800-luvuilla syklinen ja lineaarinen aikakäsitys eivät sulkeneet toisiaan pois vaan nämä elivät kulttuurissa rinta rinnan (Dawdy 2016, 29).

heterogeeninen aika, joka vertautuu lineaarisen ajattelutavan tyhjää, homogeenistä aikaa vastaan. Tällöin aika ymmärretään ja hyväksytään moniulotteisena erilaisten aikakäsitysten rinnakkaiselona kokemuksessa. (Mts., 25.)

Dawdyn tutkimuksen lähtökohdista nousee esiin toinenkin kiinnostava ajallisuuden käsite, *heterotemporaalisuus*. Tämä on peräisin viimeaikaisesta arkeologisesta tutkimuksesta, jossa muistia, ajallisuutta ja ”menneisyyttä menneisyydessä” on alettu tulkita uudelleen. Dawdyn mukaan arkeologinen päähänpintymä kronologisuudesta on antanut sijaa uusille perspektiiveille, joista yksi on heterotemporaalisuus. Dawdy kirjoittaa erilaisista rinnakkaisista ajallisista relaatioista ja tapahtumasarjoista, jotka voivat olla arkeologisen tutkimuksen kohteita. Näihin lukeutuu niin mikrotapahtumia, kuten persikan kiven heittämisestä maahan kuin erittäin suurten tapahtumien aikaskaalaan, kuten dynastioiden vaihdoksiin ja rakennusten rapistumisen hitaaseen, rakenteelliseen aikaan (mts., 30).

Omaan tarkasteluuni soveltaen ajattelen, että heterotemporaalisuus voisi valottaa sitä, kuinka rakennetun ympäristön aineellinen todellisuus todistaa ja tallentaa monia ajallisuuden aikajänteitä, syntyviä, kuolemia ja syklejä yhtä aikaa. Jos ajan kokeminen ymmärretään heterogeeniseksi, voisiko ajallisesti monimuotoisen kokemuksen mahdollistavaa ympäristöä ajatella heterotemporaalisuuden käsitteen kautta kohteen ominaisuutena? Rakennetun ympäristön suojelun kriteerinä ja ajallisuuden esteettisten piirteiden arvioimisessa käytetty historiallinen kerroksisuus viittaa kohteen ominaisuuteen, jonka myötä se: ”ilmentää kohteen vaihtuvien käyttöjen historiaa tai eri ajankohtina tapahtunutta rakentamista, korjaamista, hoitoa tai muita muutoksia”, kuten Ympäristöministeriön rakennusperinnön suojelukäsitteiden sanastossa asia on muotoiltu (Sanastokeskus 2019). Kerroksisuus ei kuitenkaan sellaisenaan vielä merkitse ajallista monimuotoisuutta. Sillä ajallista kerroksisuutta voi ajatella lineaarista aikakäsitystä mukailevana historiana, jossa jatkuvasti etenevä edistyksen aika tuottaa uuden ”sedimentin” edellisen päälle. Tällöin, kun historialliseksi kerrokseksi tunnistettava kohde suojellaan, siitä tulee kerros menneisyyteen kuuluvaa historiaa. Lineaarisesti ymmärretty kerroksisuus hämärtää sen, että vanhat kohteet eivät kuulu vain menneisyyteen, vaan elävät kestoina myös nykyisyydessä. Kestot ovat heterotemporaalisesti ajatellen jatkuvassa tulemisessaan – ajallisuuden mittakaavat vaihdellen planetaarisesta silmänräpäykseen.

Vaikka käsitteellinen ymmärrys ja ennakkokäsitys ajasta varmasti vaikuttavat ajan kokemiseen monilla tavoilla, ei silti ole selvää, millä tavalla käsitteellistykset vaikuttavat koettuun aikaan. Dawdyn mukaan nykyisessä kulutusyhteiskunnassa aikaa *kerrotaan* lineaarisella tavalla, mutta tavat *kokea* aikaa ovat moninaiset (mts., 30). Hän kuvailee neljä

oman tutkimuksensa kannalta relevanttia tapaa kokea aikaa, jotka voivat tarjota hedelmällisen lähtökohdan myös ajan kokemisen esteettisyyden jäsentämiselle.

Ensimmäinen Dawdyn luonnehtiman ajan kokemisen tavan voi liittää arkiseen olemiseen, jota määrittää ennen kaikkea nykyhetkeen uppoutuminen. Dawdy kuvailee tätä paksuna sumuna, jossa aikaa ei niinkään koeta meille tapahtuvana, vaan jonain, jonka läpi me itse kuljemme. Tässä ajallisuudessa ohikiitävä nykyhetki ”tuntuu vetäytyvän jatkuvasti kumuloituvaan samuuteen” (mts., 30. Oma käännös).⁴⁶ Arvioisin tällaista ajan kokemusta niin, että aikaulottuvuus häviää käytännössä kokonaan. Kokemus vastaa heideggerilaista arkisen elämismaailman välinekokonaisuuteen uppoutuneisuutta, jossa aika on läsnä lähinnä vain huolehtimisen välttämättömänä tulevaisuuden orientaationa. Tällainen olemisen modus on refleктоimatonta ja vaaditaan jokin heräte avaamaan kokemuksellinen aikaulottuvuus.

Yksi tapa kokea aikaa tällaisen herätteen kautta avattuna on, mitä Dawdy kutsuu ”kupla-ajaksi” (*”bubble-time”*). Tällöin kokijalle avautuu ympäröivän kuplan kaltainen menneisyyden maailma, jolloin kokija siirtyy ”toisaalle” vastaavalla tavalla kuin lukija voi uppoutua mukaansatempaavan kirjan maailmaan (mts., 30). Tällaisessa ajan kokemuksessa voi nähdä yhtymäkohtia voimakkaan taidekokemuksen aikaansaamaan immersoitumiseen, jonka fenomenologiaa Harri Mäcklin tutkii väitöskirjassaan *Going Elsewhere* (Mäcklin 2018).

Kupla-aikaan voidaan lukea myös kokemus ajantajun katoamisesta. Ajantajun katoaminen liittyy erityisiin kokemuksiin, joissa aika kuluu jonkin itselle mieluisan toiminnan parissa huomaamattomasti. Tällainen piirre on osa niin kutsuttua ”flow-tilaa”, eli virtaamiskokemusta, jolla on psykologiassa selitetty sisäisesti motivoituun huippusuoritukseen liittyvää kokemusta. Mihaly Csíkszentmihályi kehitti teorian selittämään ihmisen motivaatiota toiminnoille, joita aiempi ulkoisen palkkion motivaatioteoria ei pystynyt tyydyttävästi selittämään (Lehtinen et.al 2016, 129). Flow-teorian mukaan silloin, kun ihminen kiinnostuu sisäisesti palkitsevasta toiminnasta, jota tehdään sen itsensä takia, ihminen voi kokea niin sanotun *autotelisen* kokemuksen, jossa ”toiminta ja sen itsesäätelysystemi pitävät yllä toimeliaisuutta ja positiivista emotionaalista kokemusta, vaikka tilanteeseen ei liity mitään ulkoista palkkiota” (mts., 129). Yhtenä tunnuspiirteenä virtauskokemuksessa on ajan kulumisen huomaamattomuus (mts.).

⁴⁶ ”When we experience time in this temporality, it is actually the present that feels the most ephemeral; it seems to recede into an ever-accumulating sameness.”

Junichiro Tanizaki kuvailee *Varjojen ylistyksessä* ajankulun katoamista esteettisessä kokemuksessa. Japanilaisen temppelin hämyisää tunnelmaa ja sen aikaan saamaa taitoa ihaillessaan Tanizaki kuvailee unohtavansa ajankulun tyystin:

Esi-isiemme nerokkuus oli siinä, että poistamalla valon tästä tyhjästä tilasta, he loivat varjojen maailman, josta rakentui arvoituksellisempi ja syvällisempi kuin yhdestäkään seinämaalauksesta tai ornamentista. Tekniikka vaikuttaa yksinkertaiselta, mutta sen saavuttaminen ei ollut helppoa. Voimme hyvin kuvitella, mitä poikkeuksellista vaivaa nähtiin jokaisen näkymättömän yksityiskohdan vuoksi – ikkunan sijoittaminen hyllynsyvennykseen, poikkihirren paksuus, kynnyksen korkeus. Mutta minulle itselleni kaikkein herkin silaus on *shōjin* vaalea hohde lukusyvennyksessä. Minun ei tarvitse kuin pysähtyä sen eteen ja ajan kulku unohtuu. (Tanizaki 1933/2012, 41–42.)

Tanizaki kuvaa esteettisen ihailun ylläpitämää sisäisesti palkitsevaa virtauskokemusta. Seuraavalla sivulla Tanizaki pohtii ajan kulun unohdusta tarkemmin ja leikittelee mielikuvalla vanhenemisesta silmänräpäyksessä. Tässä ajan kulun unohtuminen sulautuu osittain Dawdyn jäsentämään menneisyyden kupla-aikaan poikkeuksellisella tavalla: Tanizaki tuo menneisyyden ja tulevaisuuden yhteen herättelemällä kuvittelua itsestä menneisyyden esi-isänä omassa tulevaisuudessaan.

Ettekö te, lukijani, ole aistineet tuollaista huonetta täyttävän valon erilaisuutta, sitä harvinaista tyyneyttä, jota ei löydy tavallisesta valosta? Ettekö ole tunteneet pelkoa, että tuossa huoneessa saattaisitte niin täydellisesti menettää tajun ajan kulumisesta, että vuodet lipuisivat ohitsenne ja vasta ulos tullessanne huomaisitte muuttuneenne valkohapsiseksi vanhukseksi? (Tanizaki 1933/2012, 43.)

Pelon liioittelu on ymmärrettävästi kaunokirjallinen keino, mutta ajatuksen taustalla voi nähdä kokemuksen syvästä esteettisestä immersioista. Kupla-aikaan liittyy siirtyminen ”toiseen aikaan”, mikä Tanizakin proosallisessa kerronnassa yhdistyy kuvittelukykyä ruokkivalla tavalla virtauskokemuksen ajankulun katoamiseen.

Toinen Dawdyn esittelemistä ajan kokemuksista on Walter Benjaminilta peräisin oleva välähdyksellinen aika (*”flash” time*). Kupla-ajan menneisyyteen uppoutumisen sijaan välähdystä leimaa menneisyyden paljastuminen nykyhetkessä, jolloin vanha näkyy uudessa valossa. ”Mikä on ollut, tulee välähdyksenomaisesti yhteen nykyhetken kanssa muodostaen uuden asetelman”,⁴⁷ Benjamin kirjoittaa (Benjamin 2002, 463. Oma käännös). Dawdyn

⁴⁷ ”It is not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation.”

sanoin: ”menneisyyden ja nykyisyyden konfrontaatiossa syntyy äkillinen oivaltaminen molempia koskien”⁴⁸ (Dawdy 2016, 31. Oma käännös).

Uutta ja vanhaa yhdistävässä arkkitehtuurissa on usein kyse juuri tällaisesta yhteentuomisesta. Mieleen tulevista tapauksista yksi vaikuttavimpia on arkkitehti David Chipperfieldin Berliinin Neues Museumin rekonstruktio (1993–2009). Toisen maailmansodan pommituksissa pahasti vaurioitunut museorakennus restauroitiin niin, että raunion säilyneet osat jätettiin näkyviin siinä kunnossa kuin ne olivat. Tuhoutuneet kohdat täytettiin selvästi alkuperäisestä erottuvalla valkealla kivimosaiikkibetonilla. Rekonstruoidut osat seuraavat alkuperäistä muotoa, mutta materiaali ja viimeistely tekevät eron alkuperäisen ja uuden välillä selvästi erottuvaksi. Kokemuksellisesti kaksi aikaa tulevat yhteen tavalla, jossa sekä vanha että uusi näyttäytyvät oivaltavasti uudella tavalla.

Viimeinen Dawdyn erottelema ajan kokemisen muoto on ajan repeämä (*”rupture”*). Tällainen kokemus syntyy silloin, kun jokapäiväinen ajallinen jatkuvuus (lineaarinen edistys tai sumunkaltainen samuus) yhtäkkiä tuntuu murtuvan. Repeämiä syntyy suurten mullistusten, kuten onnettomuuksien, sodan, taloudellisen romahduksen, sosiaalisten mullistusten ja henkilökohtaisten traumojen hetkillä. Dawdyn analyysin mukaan tällöin kokemamme ajan tahti nopeutuu niin dramaattisesti, että menneisyyden ja nykyhetken yhdistävä narratiivi hajoaa (Dawdy 2016, 31).

Tällainen ajan kokemuksen erottelu on tunnistettava, mutta on vaikea sanoa millä tavalla se voisi olla relevantti rakennetun ympäristön kokemuksen kannalta. Yksi tapa voisi olla ehkä jälkeensä aktivoituvan muistijäljen kautta. Itselleni nousee mieleen oma kokemukseni World Trade Centerin kaksoistornien romahtamisen seuraamisesta suoran TV-lähetyksen kautta, joka muistuu jonkinlaisena ajan repeämän kokemuksena. Tämä, kuten Dawdynkin mainitsevat mullistukset painottuvat uhkaaviin tilanteisiin, jolloin niiden suora esteettisyys on ehkä hieman kyseenalainen näkökulma. Kuitenkin välillisesti tällaiseenkin voisi liittyä esteettistä merkitystä. Ajattelen ennen kaikkea kohteita, joihin on kiinnittynyt muistoja jostakin mullistuksesta tai herättävät assosiaation tulevasta mullistuksesta. Tällaisten voisi ajatella toimivan herätteenä myös positiiviselle esteettiselle kokemukselle.

⁴⁸ ”In this confrontation between the past and the present, a sudden realization about both occurs.”



Kuva 5. Berliinin Neues Museumin pääportaikko kuvattuna noin 1850. Kuva: Wikimedia Commons.



Kuva 6. Neues Museumin pääportaikko rekonstruktion jälkeen elokuussa 2011. Kuva: Wikimedia Commons.

Esimerkiksi ajatus tulivuorenpurkauksesta voi herättää monenlaisia historiallisia ja kuvitteellisia assosiaatioita tuliperäisessä luonnonympäristössä liikkuesssa. Kokemuksen ei silti tarvitse välttämättä olla luonteeltaan negatiivinen vaan ymmärrys luonnonprosesseista ja kuvittelu luonnonvoimien aikaansaannoksista voi herättää myös esteettisesti palkitsevaa, innostunutta kunnioitusta luontokokemuksessa. Ehkä jotain vastaavaa voisi toteutua myös urbaanissa ympäristössä esimerkiksi World Trade Centerin kaksoistornien romahduksen seuraamisen muistoon kiinnittymisen kautta. Esteettisen kokemuksen ei täydy merkitä välinpitämättömyyttä uhrien kärsimyksille.

Näiden ajan kokemusten myötä siirryn käsittelemään kulttuurintuotteiden välittämää ajan ilmaisua sekä ilmiöön kytkeytyvää kulttuurista itseymmärrystä.

4.6 Kulttuurintuotteiden ajan ilmaisu ja kulttuurinen itseymmärrys

Mahdollisesti tyypillisin ilmiömaailma, jossa ajallisuuden esteettiset ulottuvuudet ovat nykyajan ihmisille relevantteja on kulttuurintuotteiden kenttä. Tähän kuuluvat kaikenlaiset artefaktit taiteesta kulutushyödykkeisiin, työkaluihin ja koneisiin ynnä muihin tuotteisiin. Kaikkiin näihin pätee, että ne ovat suunniteltuina tuotteina suunnattu oman aikansa ja kulttuurisen viitekehityksensä kuluttajille. Se että kulttuurin tuotteiden sanotaan ilmaisevan aina omaa aikaansa tarkoittaa juuri tätä. Ajallisuuden estetiikan kannalta on keskeistä paitsi miltä ajalta esine on, myös se, *millä tavalla* se heijastaa suhdetta aikaan.

Käsittelen ajallisuuden suunnittelun näkökulmaa tarkemmin seuraavassa pääluvussa, mutta tässä haluan nostaa esiin ajatuksen *kulttuurisesta itseymmärryksestä*, jota kulttuurin tuotteiden voi katsoa ilmentävän. Kuten von Bonsdorff tuo esiin, kulttuuriseen toimintaan liittyy olennaisesti kyseisessä kulttuurissa tai yhteiskunnassa vallitseva ymmärrys itsestään (von Bonsdorff 1998, 110). Modernilla ajalla, jonka jatkumona nykyaikaa tarkastelen, kulttuurinen itseymmärrys kytkeytyy erityisellä tavalla aikaan ja aikakokemukseen. Thomas Wallgren kirjoittaa: ”keskeisimmät modernin kokemuksen ja ajattelutapojen ominaispiirteet löytyvät, jos analysoimme modernin ihmisen tapaa ymmärtää järjen ja subjektin luonne ja paikka maailmassa *sekä hänen tapansa kokea aikaa*” (Wallgren 1989, 41; kursiivit lisätty). Wallgrenin mukaan moderni aikakokemus poikkeaa esimodernista ennen kaikkea kokemuksen ja odotuksen välisessä relaatiassa. Modernilla ajalla tulevaisuuden odotushorisontti muuttuu niin, että menneisyys aletaan ymmärtää imperialistisesti aikana, joka vain pohjustaa modernia. Monista syistä tulevaisuus muuttuu avoimeksi, mikä muuttaa odotushorisontin ratkaisevasti toisenlaiseksi kuin aiemmin. Tulevaisuus on radikaalisti avoin ja tekninen kehitys kytkeytyy takaisin kulttuuriseen itseymmärrykseen. Modernissa ajassa

odotushorisontin keskeinen piirre on edistyskäsitys: ”kehitysoptimismi on modernin ajan tunnusomaisin tulevaisuudensuuntaus” (Wallgren 1989, 42–44).

Ymmärrän asian niin, että länsimaaisessa modernissa ajassa⁴⁹ kulloisenkin ajankohdan kulttuurinen itseymmärrys näkyy (etenkin valtavirta-) kulttuurin tuotteissa piirteinä, jotka mahdollistavat niiden tunnistamisen nykyaikaisiksi tai vanhanaikaisiksi. Mikään kulttuurin alue ei ole ilmiön ulkopuolella: arkkitehtuuri, musiikki, päivittäistavaratuotteet, vaatemuoti, aikakauslehdet, elektroniikka – minkä tahansa näistä esimerkeistä ottaakin tarkasteluun, niiden viimeisimmät uutuudet erottuvat aiemmista tuotteista – näin on siitä huolimatta, että ne rakentuvat usein keskeisesti menneisyydestä lainatuille tyyliille ja silti pyrkivät luomaan vaikutelman uutuudesta. Voi olla vaikea määritellä tarkkaan millä tavalla esineet tunnistetaan oman aikansa tuotteiksi. Ihmisillä on kuitenkin kyky tehdä tällaisia erotteluja. Michael Polanyin käsite ”hiljainen tieto” (engl. *tacit knowledge*) kuvaa juuri tällaista tiedonkykyä, jonka ansiosta ihmiset tietävät enemmän kuin pystyvät kertomaan, mihin tietonsa perustavat (Polanyi 1966). Polanyin yksi puhutteleva esimerkki on tutun henkilön kasvot, jotka ihminen kykenee tunnistamaan erittäin suuresta joukosta ilman ymmärrystä siitä, minkä perusteella he tarkkaan ottaen kykenevät tekemään näin. Katson, että keskeisesti tämän kyvyn ansiosta ihmisille ei myöskään tuota vaikeuksia laittaa vaikkapa yhden autovalmistajan mallit – vaikkapa Ford Escortit – ikäjärjestykseen 60-luvulta 2000-luvulle.

Kulttuurinen itseymmärrys ja aikakokemus ovat laajoja teemoja, joiden tarkempaan käsittelyyn ei ole tarpeen mennä. Ihmiset itse tuskin ovat täysin tietoisia omasta aikakäsityksestään, mikäli tällainen voi olla ylipäänsä lainkaan mahdollista. Siihen miten aika, saati ajan kuluminen ymmärretään esteettisessä kokemisessa ei ole suoraa pääsyä, ei edes omassa kokemuksessa. Haluan tässä yhteydessä kuitenkin tuoda esiin, että kuvatus kaltainen moderni länsimainen aikakäsitys ja ajan hengen määrittämä aikakokemus määrittävät nykyistä kulttuurista tilannetta, jota teollisen ja jälkiteollisen kulttuurintuotteet heijastavat Suomessa viimeistään 1900-luvun alusta alkaen.

Arkkitehtuurissa, kuten muissakin kulttuurin osa-alueissa, uudet tyylit ovat kiinnostaneet varmasti jossain määrin aina, mutta vasta teolliset tuotantomenetelmät

⁴⁹ Modernin ajan määrittely ei ole yksiselitteinen kysymys, jonka ratkaisen tämän tutkielman tarpeita varten yksinkertaisesti kytkeällä modernin ajan yhteen arkkitehtuurimodernismin kanssa Suomessa alkaen 1920-luvulta, jolloin klassismi sai ensimmäiset modernistiset piirteet. Tämä tarkoittaa Suomessa ennen kaikkea teollisen tuotannon kiihtymiseen ja yhteiskunnan laajaan modernisaatioon kytkeytyviä funktionalismia ja rationalismia. Modernin käsite itsessään on monimerkityksinen ja modernismeja epookkeina ja tyylikausina käsitellään avoimesti useista eri määrittelyistä käsin, mutta tämä problematiikka ei nähdäkseni tuota ongelmaa oman rajaukseni kannalta. Modernin käsitteistä arkkitehtuurimodernismin yhteydessä ks. Juhana Lahti ”Modernin arkkitehtuurin historia ja käsitteet” (Lahti 2006, 30–42).

merkitsivät ratkaisevaa murtautumista perinteisistä rakennustavoista ja -tyyleistä kohti edistyksellisyyden aikaa, joka jatkuu edelleen. Murros alkoi arkkitehtuurissa raudan käytöstä ja standardoiduista rakennusosista, joiden hyödyntämisestä kuuluisa varhainen esimerkki on Joseph Paxtonin *Crystal Palace*. Kristallipalatsi valmistui Lontoon maailmannäyttelyyn ennätyksellisen nopealla tahdilla Lontoon Hyde Parkiin alkuvuodesta 1851. Arkkitehtuurissa seuraava merkittävä mullistus oli teräsbetonin laajamittainen käyttöönotto, jonka jälkeen rakennusmenetelmissä ja -materiaaleissa on edelleen seurannut uusien rakennustuotteiden jatkumo.⁵⁰

Ajallisuuden esteettiset ulottuvuudet kytkeytyvät kulttuurisella tasolla tarkasteltuna näin muodostuvaan moniulotteiseen ajallisuuksien kokonaisuuteen, jossa artefakti paitsi ilmaisee omaa aikaansa myös suhteuttaa itsensä menneeseen ja tulevaan. Toisin sanottuna mikä tahansa tarkasteltava kulttuurin tuote on näin ollen paitsi jonkin *ikäinen* – jossakin kulttuurisessa ajassa syntynyt artefakti – myös *aikasuhteen ilmaisu* omassa ajassaan. Nämä molemmat ovat keskeisiä, kun on kyse artefaktin välittämästä ajan ymmärryksestä esteettisessä kokemisessa. Modernin ajan tulevaisuus-orientaatio on keskeinen nykykokemusta läpäisevä kulttuurinen piirre, jota ei voi ohittaa ajan ymmärryksen esteettisessä tai ei-esteettisessä kokemisessa.

5. Modernin maailmankuvan aika

5.1 Ihmisen maailmasuhde ja Heideggerin puite

Yksi tapa tarkastella maailmassa ilmeneviä kokemuksen ulottuvuuksia on lähestyä asiaa modernin länsimaisen ihmisen maailmasuhteen kautta. Kytken maailmasuhteen tutkimuskohteeseeni niin, että katson ajallisuuden esteettisten piirteiden perustuvan kokijan käsityksiin ajasta ja aineellisesta todellisuudesta – toisin sanoen siihen, millainen tämän maailmankuva on. Ja edelleen: tämän maailmankuvan pohjalle rakentuu yksilön elämälle suuntaa antava maailmankatsomus, joka on esteettisten suhtautumistapojen taustalla. Perustavanlaatuinen tiedon ja uskomusten luoma viitekehys määrittää merkitykset, jotka asiat voivat maailmassa saada.

⁵⁰ Muutoksen mittakaavasta kertoo esimerkiksi se, että tavallisen asuinkerrostalon rakentamisessa käytettyjen eri rakennustuotteiden lukumäärä on sadassa vuodessa satakertaistunut. Vertailukohteena on arkkitehti Usko Nyströmin suunnittelema Schalinin talo Tehtaankadulla, joka rakennettiin 1901–1902 aikansa tavanomaisilla menetelmillä. Käytössä oli 500 eri rakennustuotetta. Nykyaikaisessa talonrakennuksessa niitä on sata kertaa enemmän, noin 50 000 rakennustuotetta (Landsdorff 2016, 37).

Heideggerin mukaan modernia länsimaalaista maailmankuvaa leimaa antiikin Kreikasta alkunsa saanut ajattelun historia, jonka pohjalle on rakentunut nykyinen ihmiskeskeisesti määrittynyt *tekninen maailman paljastumisen tapa*. Heideggerin analyysissä maailma on muodostunut representaation kautta hahmottuvaksi *maailmankuvaksi*, jossa ihmisen maailmasuhde muodostuu teknis-tieteellisen hallinnan ”puitteen” (*das Ge-stell*) välityksellä. Teknisen hallinnan suhde merkitsee sitä, että ihmissubjekti objektivoi maailmassa kohtaamansa asiat asettamalla (*Stellen*) niihin ymmärryksensä, mikä tarkoittaa paitsi objektivoivaa havaitsemista, myös kohdattavan instrumentaalista hallintaa varantona (*Bestand*) (Heidegger 2007, 24–25). Heideggerin yksi esimerkki on luonnon paljastuminen potentiaalisena käyttöä odottavana resurssina Rein-joessa. Tässä puitteessa joki paljastuu potentiaaliksi ihmiselle – varantona sähkötuottamiseen tai jokimaisemaa ihailevan turistin katseen palvelemiseen (mt., 20). Objektivoiva suhtautuminen ei lopu luonnonkohteisiin vaan laajenee Heideggerilla käsittämään lopulta kaiken, toiset ihmiset mukaan lukien.

Joen teknistä paljastumista voi pohtia vertaamalla esimoderniin maailmaan, kuten heimokulttuureihin, jollaisia esimerkiksi Yrjö Hirn tutki 1900-luvun taitteessa. Paljastumisen voi olettaa poikkeavan ratkaisevasti teknisen maailman paljastumisen tavasta, mutta millä tavalla? Mieleen nousee muinaisten kansojen luontoon liittämät myyttiset kertomukset, jollaisia tunnetaan Suomessakin runsaasti esimerkiksi *Kalevalan* kautta. Kari Väyrynen kirjoittaa kirjassaan *Ympäristöfilosofian historia: Maaäitimyytistä Marxiin* myyttisen ajattelun luontokäsityksestä ja tuo esiin erityisesti sen, että myyttinen ajattelu ei ole yksinomaan luontomyönteistä ja että sitä ei pidä idealisoida (Väyrynen 2006, 36). Luontosuhde on jo tuolloin rakentunut ihmisen hyötymiseen luonnosta, eikä modernissa luonnonsuojeluaatteessa näkyvää luonnon itseisarvoa tunnustavaa piirrettä ole nähtävissä.

Merkittävä poikkeama heideggerilaiseen tekniseen maailman paljastumiseen on kuitenkin erotettavissa. Ero on kunnioittavassa asennoitumisessa luontoon, mikä selittää luonnonkohteiden ja -ilmiöiden pyhittämisen ilman ristiriitaa ihmisen edun kanssa: ”luonnon osien pyhittäminen pyrkii säilyttämään oman elämisen välttämättömät ehdot” (Väyrynen 2006, 37). Vaikka suhde on hyötynäkökulmaan perustuva, ihminen pyrki säilyttämään elämän edellytykset siinä, missä tekninen puite paljastaa luonnon hallittavana ja varantona.

Kuinka nykyinen läntinen elämänmuoto sitten ottaa huomioon oman jatkuvuutensa edellytykset? Tere Vadén on käsitellyt kirjoissaan elämänmuodon edellytyksiä ylisukupolviseen jatkuvuuteen ja käyttää käsitettä *synty tieto* erityisestä tiedon lajista, joka sisältää sen tietämyksen, jota elämänmuoto väistämättä tarvitsee kyetäkseen ylisukupolviseen jatkuvuuteen. Käsite on peräisin *Kalevalasta*, jossa lauletaan synnyistä merkityksellisen

elämäntavan ehtojen tuntemisena. (Vadén 2006, 104; Salminen & Vadén 2013, 174–176.) Nykyistä länsimaista elämäntapaa Vadén luonnehtii kirjoittamalla, että ”kulttuuri, jossa elämme ei tunne syntyjä – mikä pintatasolla ilmenee siinä, että emme esimerkiksi tiedä, kuinka monta ihmistä maapallolla voi elää sillä elintasolla kuin me” (mt., 108). Kirjassaan *Energia ja kokemus* yhdessä Antti Salmisen kanssa kirjoittajat jatkavat saman tematiikan parissa ja toteavat synnyistä nykymaailmassa seuraavasti: ”Syntyjen tunteminen tarkoittaa länsimaiselle katseelle turhaa ja mahdotonta kokemusta siitä, miten on elettävä, jotta elintapa muuttuvana kokonaisuutena muuttuvassa luonnossa on mahdollinen.” (Salminen & Vadén 2013, 173.)

Palataan kysymykseen siitä, millä tavalla Rein-joen näyttäytyminen heimokulttuurin elämänmuodossa poikkeaa teknisestä maailman paljastumisesta varantona. Tulkitsen kysymystä syntyiedon valossa niin, että toisin kuin tekninen puite, ”esi-tekninen” elämänmuoto sisällyttää syntyjen tuntemuksen, eli elämän ylisukupolvisen jatkuvuuden ehtojen ymmärryksen Rein-joen paljastumisessa. Mytologisen luontosuhteen tutkimus tukee ajatusta: alkuperäiskansojen luontosuhteessa näkyy kunnioitus siihen, joka on ehtona elämän jatkuvuudelle ilman ristiriidan syntymistä hyötynäkökulman kanssa.

Nykyaikana on yleistä puhua luonnosta ihmiselle hyvinvointia tuottavana ”ekosysteemipalveluna”. Puhetapa on esimerkki ihmiselle alistaisesta teknisestä maailman paljastumisesta, joka voisi olla suoraan Heideggerilta itseltään. On helppo kallistua samalle kannalle Yrjö Sepänmaan kanssa, joka jäähyväisluennollaan vierastaa ”ekosysteemipalvelun” käsitettä palvelijan ja palveltavan hierarkkisen asetelman takia. Sen sijaan Sepänmaa puhuu itseisarvoisen kunnioituksen puolesta, jossa ihmisen tulisi olla tasavertainen kumppani luonnon kanssa (Sepänmaa 2014).

Yleisesti ottaen ihmisen maailmasuhteen eksplisiittinen analyysi ei estetiikassa välttämättä ole tarpeen. Joskus maailmasuhde on kuitenkin keskeinen aspekti esteettisten ilmiöiden perustavanlaatuisen tarkastelun kannalta. Myös aika ja ajallisuuden ymmärtäminen näyttäisivät olevan niin syvästi itsestään selvänä pidettyjen sisäistettyjen oletusten ja ennakkoymmärryksen määrittämiä ilmiötä, että niiden analysointi ilman näiden perustavanlaatuisen kysymysten käsittelyä ei tunnu pureutuvan riittävän syvälle ilmiön valaisemiseksi.

Heideggerin analyysi teknisestä maailman paljastumisesta vastaa yhdellä tavalla kysymyksiin modernia aikaa kiistattomasti hallitsevasta viehätystä *uutuuteen* ja *kontrolliin*, joiden selittämiseksi en ole toistaiseksi löytänyt parempaa teoriaa. Yuriko Saito on yksi nykyajattelijoista, jotka ovat esittäneet näkemyksensä aiheesta. Saiton mukaan

ihmisen esteettinen preferenssi kontrolliin – jopa silloin kun nautimme ikääntymisen ilmiöistä, kuten pittoreskin puutarhan hallitusta ”villiintyneisyydestä” ja keinotekoisista raunioista – selittyy ihmisen tarpeella lievittää oman kuolevaisuutensa aiheuttamaa eksistentiaalista ahdistusta. Saiton näkemyksessä ikääntyneisyyden merkkien arvostus esimerkiksi patinoitumisessa on yritys lievittää tällaista ahdistusta estetisoimalla ikääntyneisyyden, ohikiitävyyden ja epätäydellisyyden ilmentymiä, mutta tämän onnistumisen edellytyksiin Saito suhtautuu skeptisesti. (Saito 2007, 186–190; 198–199.) En pidä Saiton argumenttia kaikilta osin tyydyttävänä ja olen sitä vastaan tässä yhteydessä ehdottanut patinasensibiliteettiä mahdollisuutena arvostaa ajan vaikutuksia joutumatta Saiton esittämiin ongelmiin.⁵¹

Heideggerin puitteen kautta tarkasteltuna taipumus ympäristön kontrolliin näyttäytyy perustavamman maailmasuhteen kautta ”metafysiikan totalisoivan logiikan” toteutumisena, kuten Michael Wheeler luonnehtii puitetta (Wheeler 2011). Hahmotan Heideggerin ”puitteen” käsitteen keskeisesti kolmen teeman kautta: metafysiikan, maailmankuvan ja tekniikan.⁵² Käyn näiden kolmen teeman kautta läpi tulkintani puitteen relaatiosta nykyajan esteettisiin ilmiöihin.

”Maailmankuvan aika” on 1950 *Holzwege*-kokoelmassa julkaistu teksti, joka pohjautuu Heideggerin kesäkuussa 1938 pitämään luentoon (Heidegger 2000b). Heidegger esittelee puitteelle keskeisen ajatuksen uuden ajan subjektista, joka asettaa, ja näin välineellistää, esilläolevan omista lähtökohdistaan käsin. Tätä on asennoituminen, jota Heidegger kutsuu ”humanismiksi”. Uudella ajalla Descartesista lähtien ihmisen maailmasuhde muuttuu tavalla, jossa maailma tulee ihmiselle kuvaksi. Kuvallisuus merkitsee esittävyyttä, representaatiota.

Ennen uutta aikaa maailma ei voinut olla kuva, jolloin kysymys siitä, millainen maailmankuva sitä ennen oli, on Heideggerille mieletön: ”Maailmankuva ei muutu keskiaikaisesta uudenaikaiseksi; sen sijaan se, että maailma ylipäättään muuttuu kuvaksi, leimaa uuden ajan olemusta” (Heidegger 2000b, 25). Heidegger kuvaa esisokraattista kreikkalaista ajattelua, jossa ihminen ei vielä nähnyt maailmassa olevaa representaationa omassa subjektiivisessa havainnossaan: ”kreikkalainen vastaanottaminen ei ole samaa kuin

⁵¹ Käsittelen Saiton ajattelua toisessa pääluvussa.

⁵² Esitelmät ”Tekniikan kysyminen”, ”Maailmankuvan aika” on julkaistu painettuina teksteinä monessa muodossa. Itse käyttämäni versiot ovat Niin & näin -kirjakustantamon julkaisema *Tekniikan kysyminen* teoksessa *Tekniikka ja käänne*, suomentanut Vesa Jaaksi (2007) ja Tutkijaliiton julkaisema *Maailmankuvan aika* teoksessa *Kirje humanismista & Maailmankuvan aika*, suomentanut Markku Lehtinen (2000). Kommentaareista lähteinäni on Michael Wheelerin artikkeli Heideggerista Stanfordin filosofian ensyklopediassa (Wheeler 2011), Jussi Backmanin ja Miika Luodon johdantoluku teoksessa *Heidegger. Ajattelun aiheita* (Backman & Luoto 2006, 9–45) sekä Hubert Dreyfusin kommentaari *Being-in-the-world. A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I.* (Dreyfus 1991).

uuden ajan esittäminen, jonka merkityksen ilmaisee parhaiten sana *repraesentatio*” (mt., 27). Maailmasuhteen muutos on perustavanlaatuinen. ”kreikkalainen ihminen on ottaessaan olevan vastaan, minkä vuoksi kreikkalaisessa ajattelussa maailma ei voi olla kuva” (mt., 26).

Uusi aika alkaa Heideggerille Descartesista, mutta ongelmallinen ajattelu, jota Heidegger kutsuu metafysiikaksi, alkoi jo antiikin Kreikasta, tarkemmin ottaen Platonin ideaopista, jonka perustalle kartesiolainen dualismi keskeisesti rakentuu. Ajattelu, josta Descartes puhuu kuuluisassa toteamuksessaan *cogito ergo sum* (”ajattelen, siis olen”) on esittämistä. Heideggerin mukaan siinä näyttäytyy ”esittävä suhde esitettyyn (*idea*, joka on *perceptio*)” (mt., 44).

Jussi Backman ja Miika Luoto kirjoittavat Heideggerin teesistä Platonin ajattelussa tapahtuneesta muutoksesta, jonka myötä ymmärrys totuuden olemuksesta (*alētheia*) saa uuden sisällön. Se, mikä ennen ymmärrettiin kätkeytyneisyytenä, määrittyy nyt puhtaana paljastuneisuutena ihmiselle:

Kun *alētheiaa* ajatellaan suhteessa *ideaan*, olevan kätkeytymättömyys, joka vasta tekee *idean* mahdolliseksi, tulee ajateltavaksi enää puhtaana paljastuneisuutena, jolloin *alētheian* suhde kätkeytyneisyyteen peittyy ja olemisen tapahtuminen kätkeytymättömyytenä peittyy. (Backman & Luoto 2006, 28).

Kreikasta alkunsa saanut ajatus tiedosta ja totuudesta kirkastuu uuden ajan kynnyksellä Descartesilla subjektin tietoisuudelle paljastuvana asiana, jota Backman ja Luoto luonnehtivat ”subjektiuden metafysiikaksi”:

Modernia aikaa luonnehtii Descartesin ensimmäisenä artikuloima subjektiuden metafysiikka, jossa olevaa ja totta on se, mikä on selkeänä ja täsmällisenä ideana tiedostavan subjektin ’eteen ja sitä varten asetettu’ ja tällä tavoin ’laskelmoiden varmistettua’ (Backman & Luoto 2006, 28; 29–30).

Tästä metafysiikasta syntyy teknisen maailman paljastumisen puite. ”Maailmankuvan ajassa” Heidegger esittelee uuden ajan maailmasuhdetta, jonka hän ”Tekniikan kysymisessä” muotoilee puitteena (Heidegger 2000b, 28; Heidegger 2007, 24–25; 28–29). Avaan seuraavaksi hieman tarkemmin yhteyttä nykyihmisen esteettisten taipumusten ja puitteen välillä sekä sovellan Heideggerin analyysia selitysmallina ajallisuuden esteettisiin kysymyksiin.

5.2 Puitteen esteettisistä implikaatioista

Miten ajallisuuden esteettisiä kysymyksiä voi tulkita siitä näkökulmasta, jonka puitteen ymmärtäminen länsimaista elämänmuotoa määrittävänä paradigmana avaa? Kaksi toisiinsa vahvasti limittyvää teemaa nousee esiin: maailmasuhteen kuvallisuus ja siihen liittyvä silmäkeskeisyyden ylivalta sekä länsimaisen ihmisen maailmasuhdetta leimaava ilmenevän idealistinen ja hallintaan pyrkivä kohtaaminen. Lähestyn puitteen esteettisiä implikaatioita tässä luvussa erityisesti näiden pohjalta.

Juhani Pallasmaan kirja *Ihon silmät*⁵³ käsittelee silmäpainotteisuutta nykyarkkitehtuurin ongelmana ja Pallasmaan mukaan Heideggerin sekä Merleau-Pontyn lisäksi erityisesti Michel Foucault ja Jacques Derrida ovat esittäneet, että moderniteetin ajattelu ja kulttuuri eivät ainoastaan ole jatkaneet näkökeskeisyyden historiallista korostamista vaan myös edistäneet sen huonoimpia taipumuksia (Pallasmaa 2016, 20).⁵⁴

Maailmasuhteen kuvallisuus on teema, joka on johdettu Platonista Descartesin kautta moderniteettiin, mutta milloinkaan ennen kuvallisuus ei ole niin kaiken läpäisevää kuin nykyisessä kulttuurissamme. Kuvateknologioiden kehittyminen ja leviäminen laajalle viimeisen sadan vuoden aikana on muokannut suhdettamme maailmaan jatkuvasti kuvallisemmaksi. Susan Sontag kirjoittaa, että valokuvan yleistymisen ansiosta ”todellisuus on alkanut näyttää enemmän ja enemmän siltä, mitä kamerat meille näyttävät” (Sontag 2005, 126).⁵⁵ Viimeisten vuosikymmenten kommunikaatioteknologioiden, kuten kameroilla varustettujen älypuhelinien ja sosiaalisen median yleistymisen on kiihdyttänyt kuvallistumista entisestään, ja Sontagin kuvailema mentaliteetti, jonka mukaan ”maailmaa katsotaan potentiaalisena valokuvana”⁵⁶, on kaikkialla (Sontag 2005, 4. Oma käännös).

Maailmasuhteen kuvallisuus merkitsee visuaalisuutta ruumiillisesti rikkaan, eletyn kokemuksen kustannuksella. Kuvallisuus on monella tavalla vastakkainen kokemisen tapa ruumiillisuuteen nähden. Länsimaaisessa arkkitehtuurissa visuaalisuus on ollut keskeistä arkkitehti-teoreetikko Leon Battista Albertin (1404–1472) muotoilemasta perspektiivisestä paradigmasta alkaen (Pallasmaa 2016, 24). Pallasmaa kirjoittaa silmän noususta muiden aistien yli 1900-luvulla visuaalisen kuvan läpäistessä kulttuuria kaikkialla länsimaissa: ”silmä valtaa arkkitehtuurin käytännöissä hegemonisen roolin tietoisesti ja tiedostamattomasti

⁵³ Alkuteoksesta *The Eyes of the Skin* (1996) suomentanut Kirsi Heininen-Blomstedt (2016).

⁵⁴ Muista okulosentrismin kritikoista Pallasmaa nostaa esiin erityisesti Jean-Paul Sartren ja tämän lisäksi Henri Bergsonin, Georges Bataillen, Jacques Lacanin, Louis Althusserin, Guy Debordin, Roland Barthesin, Luce Irigarayn, Emmanuel Levinas’n ja Jean-Francois Lyotardin (Pallasmaa 2016, 19).

⁵⁵ ”[–] reality has come to seem more and more like what we are shown by cameras.”

⁵⁶ ”[–] that mentality which looks at the world as a set of potential photographs.”

asteittain ruumiittoman havaitsijan idean syntymisen myötä” (mts.). Pallasmaan mukaan visuaalisuuden paradigma nousee modernismissa hiljalleen ohjaavaksi tekijäksi Le Corbusierin, Mies van der Rohen ja Walter Gropiuksen kaltaisten edelläkävijöiden tekemisessä, sekä kaupunkisuunnittelussa aina renessanssin idealisoiduista suunnitelmista alkaen ja jatkuen funktionalismin ajan ”optisen hygieenisyyttä” noudattaviin suunnitteluperiaatteisiin (mt., 25).

Visuaalisen kuvan arkkitehtuuri ei ole Pallasmaan mukaan milloinkaan ollut selvempää kuin omana aikanamme. Ruumiittoman havaitsijan verkkokalvoille suunniteltu arkkitehtuuri menettää ruumiillisesti koettavan ulottuvuutensa, jonka piiriin lukeutuvat arkkitehtuurin plastisuus, materiaalisuus, taktiilisuus, työn kädenjälki ja muita eksistentiaalisesti tärkeitä merkitysulottuvuuksia. Pallasmaan sanoin:

Sen sijaan että kokisimme maailmassaolemisemme, tarkastelemme maailmaa verkkokalvojemme pintaan heijastettujen kuvien katselijoina, ulkopuolelta. [--] Kun rakennukset menettävät plastisuutensa ja yhteyden ruumiin kieleen ja sen viisauteen, ne eristyvät näköaistin kylmään ja etäiseen valtakuntaan. Taktiilisuuden häviämisen ja ihmiskehölle ja erityisesti kädelle muovattujen mittojen ja yksityiskohtien katoamisen myötä arkkitehtuurista tulee torjuvan yksiulotteista, terävasärmäistä ja epätodellista. (Pallasmaa 2016, 26–27.)

Puitteen määrittämä objektivoiva ja hallintaan pyrkivä maailmasuhde yhdistyy silmäkeskeisyyteen David Michael Levinin ajatuksessa ”vaativasta” katseesta.⁵⁷ Levin kuuluu modernin kulttuurin okulosentrismia Heideggerin pohjalta kritisoiviin ajattelijoihin, ja vaativalla katseella hän viittaa ihmisen taipumukseen asettaa idea näkemäänsä, Heideggerin puitteen analyysin mukaisesti. Menemättä vielä ajallisuuden estetiikan erityiskysymyksiin, vaativan katseen voi nähdä vaikutusvaltaisena tekijänä nykykulttuurin esteettisissä ilmiöissä, jos ajatellaan esimerkiksi ihmisen esteettistä mieltymystä uutuuteen ja kontrolliin. Tulkitsen näitä piirteitä vaativan katseen omimpana alueena. Nietzscheäinen vallantahtoinen subjekti esteettisen täyttymyksen ideaa vastaavasta täydellisyydestä, joka ilmetessään paljastaa jotakin, mikä on vain ihmistä varten.

Tällaista idean esteettistä ilmenemistä käytännössä havainnollistaa esimerkiksi taiteilija Alicja Kwaden (s.1979) teos *Trans – for – Men* (2018) Saastamoisen säätiön kokoelmassa. Teoksessa kahdeksan vierekkäin asetettua graniittiveistosta näyttävät asteittain etenevän muodonmuutoksen luonnontilaisesta kivilohkareesta kahteen eri geometriseen muotoon –

⁵⁷ Alkuperäinen muotoilu kuuluu: *assertoric gaze* (Levin 1988, 440). Pallasmaan kirjan suomennoksessa se on käännetty muotoon ”tietävä katse”. Mielestäni käännös ei ole täysin tyydyttävä ja itse käytän paremman puutteesta termiä ”vaativa katse”.

palloon ja eräänlaiseen kaksoispyramidiin. Geometriset muodot hivelevät esteettistä nautintoa vaativaa silmää näyttäytyessään luonnollisten kivilohkareiden orgaanisten muotojen ja pinnantekstuurien rinnalla matemaattisessa täydellisyydessään. Käsitteellisessä ulottuvuudessa vaativaa katsetta palkitsee tieto siitä, että veistosten tilavuus on kaikissa täsmälleen sama. Teoksen esteettiset ansiot perustuvat olennaisesti puitteen vaativan katseen vaikutusvaltaan kokemuksessa.

Miten kontrollista ja täydellisyydestä täyttymyksen saava puitteen määrittämä katse suhtautuu ajallisuuden esteettisiin erityispiirteisiin, kuten patinaan? Looginen vastaus olisi, että pyrkimällä hallitsemaan sitä ja tekemään siitä kuvan, ja tämä on juuri se, mitä voidaan empiirisesti havaita. Vaativan katseen näkemisen tapa selittää ongelmia, joita muuttuvan materiaalisen todellisuuden ilmeneminen tuottaa esteettisissä kysymyksissä. Vaativa katse haluaa hallita näkemäänsä ja määritellä kohteen oman käsitteellisen ymmärryksensä mukaiseksi. Materiaalisen todellisuuden väistämätön prosessuaalinen muutos kuitenkin vastustaa vaativan katseen vaatimaa aloilleen asettumista. Ajallisuus on hallitsematonta aluetta, jonka hallintaan pyrkivä subjekti haluaa ratkaista asettamalla näkemänsä staattiseen, hallittavaan ja käsitteellisesti ideaa vastaavaan tilaan. Pallasmaan kirjaansa sisällyttämä lainaus Leviniltä on tässä suhteessa paljon kertova:

Näköaistin vallantahto on voimakas. Näköaistilla on suuri taipumus tarttua ja kiinnittää, esineellistää ja totalisoida: tämä taipumus hallita, lukita ja kontrolloida on laajasti kannatettuna lopulta ottanut kiistämättömän ylivallan kulttuurissa ja filosofisessa keskustelussa; välineellisen järjen kulttuuriimme ja yhteiskuntamme teknologiseen luonteeseen yhdistyneenä se on vakiinnuttanut silmäkeskeisen läsnäolon metafysiikan. (Levin 1993, 212; suomentanut Kirsi Heininen-Blomstedt teoksessa Pallasmaa 2016, 18.)

Pallasmaa puhuu ”teknologisen ajan arkkitehtuurista”, jolle ajan vaikutukset ovat ongelmia. Teknisillä ratkaisuilla pyritään kumoamaan ajan muutos, jolloin menetetään ajan myönteiset vaikutukset. Pallasmaa kirjoittaa:

Teknologisen ajan rakennukset pyrkivät tietoisesti iättömään täydellisyyteen; ne eivät näytä vääjäämättömiä ikääntymisen prosessejaan, mikä olisi henkisesti merkityksellistä. Tämä ikääntymisen ja kulumisen jälkien pelko on lähtöisin tiedostamattomasta kuoleman pelostamme (2016, 28).

Lasi- ja teräsrakenteet ovat hyviä esimerkkejä iättömään täydellisyyteen pyrkimisestä. Näiden materiaalien pinnat säilyvät pitkään muuttumattomana. Samaan pyrki myös

betonielementtirakentaminen, mutta betonin kesto pohjoisissa ilmasto-oloissa on osoittautunut oletettua heikommaksi ja iättömyys paljastunut illuusioksi.

Uusi teknologia on mahdollistanut myös ajallisuuden tulemisen itsessään hallinnan kohteeksi ja kuvaksi. Rakentamisen alalla esimerkki tällaisesta on valmiiksi patinoidun, ruosteenpunaisen Cor-Ten -teräksen käyttö julkisivuissa nykyaikana varsin tyypillisenä ratkaisuna uudisrakennusten sovittamisessa olemassa olevaan rakennuskantaan silloin, kun esimerkiksi vanhoille teollisuusalueille tai muutoin vanhan arkkitehtuurin lomaan rakennetaan uutta.⁵⁸ Teräksen pinta käsitellään tehtaalla niin, että sen pintaan tulee materiaalia suojaava kerros parhaimmanlaatuisen patinan tapaan. Sen sijaan, että rakennuksen valmistumisen jälkeen muodostuva ajallisuuden vaikutus syntyisi hiljalleen, Corten-teräksen ruosteenvärinen pinta luo vaikutelman ajallisesta syvyydestä alusta alkaen ja hallitulla tavalla.⁵⁹

Ajallisuus litistyy kuvaksi kirjaimellisesti laminaattitekniiikan mahdollistamissa pintamateriaaleissa. Pöytä- ja lattiamateriaaleissa sekä erilaisissa esineissä käytettävä laminaattitekniikka mahdollistaa erehdyttävän tarkkojen jäljitelmäateriaalien tuottamisen erilaisille pinnoille pinnantekstuureita myöten. Jäljiteltävistä materiaaleista ajallisuuden ulottuvuutta havainnollistaa ehkä parhaiten puu. Rakentamisessa luonnonmateriaalien käyttö nostetaan usein tärkeäksi ajan kokemuksen välittäjäksi, ja näistä puu on Suomessa usein nostettu erityisen tärkeäksi elementiksi.⁶⁰ Puu, jota laminaatit jäljittelevät on itsessään ajallisen prosessin tuotos, ja usein pinnoissa näkyy ajan kulumisen luonnollisena patinoitumisena ja käytön jälkeenä. Esimerkiksi vanhat lattialankut herättävät ikään liittyvää kunnioitusta sekä kulttuurihistorian ja perinteiden ajallista syvyyttä, jotka kiteytyvät materiaalissa. Vanhaa puulankkua jäljittelevä laminoitu tuote on vaativan katseen ja

⁵⁸ Corten-terästä käytti ensimmäisenä Eero Saarinen suunnittelemassaan John Deere -yhtiön pääkonttorissa (valm. 1964) Molinessa, Yhdysvalloissa (Mostafavi & Leatherbarrow 1993, 104).

⁵⁹ Käyttämällä corten-terästä esimerkkinä en tarkoita yksituumaisesti kritisoida sen käyttöä. Usein sen avulla onnistutaan sovittamaan uudisrakentaminen vanhan rakennuskannan yleisilmeeseen hyvin. Katson materiaalin ansioksi myös, että sen kautta kokemus virittyy ajallisen ulottuvuuden havainnointiin ja tuo menneisyyden aikatazon nykyhetkeen, kuten benjaminlaisessa ”välähdysajassa”, jonka esittelin alaluvussa 4.5. Suomessa esimerkkejä corten-teräksen käytöstä lisä- ja täydennysrakentamisessa löytyy runsaasti. 1995 valmistunut Pop & jazz -konservatorion laajennusosa Arabian tehdasalueella on onnistunut esimerkki materiaalin käytöstä uudisrakennuksen sovittamisessa vanhaan miljööseen (arkkitehti Mauri Tommila). Materiaalivalinnan suosion jatkumisesta keinona sovittaa uutta vanhaan miljööseen todistaa Euroopan kemikaaliviraston 2020 valmistunut toimitalo Hietalahden Telakkarakennassa (L-Arkkitehdit Oy). Osittain suojellun punatiilisen rakennuksen päälle rakennettu kahdeksankerroksinen uudisrakennus on julkisivultaan kauttaaltaan päällystetty corten-teräksellä.

⁶⁰ Luonnonmateriaalien käytön esteettisistä merkityksistä ajan kulun välittäjänä esim. Pallasmaa 2016, 27–29 ja von Bonsdorff 2005, 85–86. Alvar Aalto kirjoittaa 1956 artikkelissaan ”Puu rakennusaineena” puun suotuisista ominaisuuksista (Aalto 2010). Lisäksi Yrjö Sepänmaa, Juhani Pallasmaa, Eero Paloheimo ja Jan Söderlund käsittelevät puun esteettisiä ulottuvuuksia rakentamisessa omissa artikkeleissaan teoksessa *Metsä ja Puu III: Puun kauneus* (Paloheimo 2000).



Kuva 7. Patinan representaatio. Kuva: Tom Lammi.

kuvallistuneen maailmasuhteen ilmentymä *par excellence*. Ajallisuus on tullut hallinnan kohteeksi ja prosessi, jota puu ja sen patinoituminen ilmentää, korvataan hallittavalla kuvalla.

5.3 Tapaus Postitalo

Silmäkeskeisyyden ja vaativan katseen vaikutuksen voi nähdä myös rakennusperinnön suojelun keskustelussa kysymyksessä, turmeltuuko rakennuksen rakennustaiteellista tai kulttuurihistoriallista arvoa jos jokin rakennusosa vaihdetaan uuteen, saman näköiseen osaan. Tätä kysymystä selvitettiin Helsingin Postitalon⁶¹ peruskorjaushankkeen yhteydessä Helsingin hallinto-oikeudessa 2019, kun Helsingin kaupunki vaati oikeudessa eläkeyhtiö Ilmariselle myönnetyn toimenpideluvan kumoamista. Myönnetyn luvan kohteena oli toimistotilojen kaikki 840 alkuperäistä puuvalmisteista ikkunaa. Hakemuksen mukaan uudet ikkunat suunniteltiin saman näköisiksi kuin alkuperäiset:

Poistettavien ikkunoiden tilalle asennetaan eristyslaselementit alumiinikarmeissa ja nämä verhotaan mahdollisimman lähelle alkuperäisiä ikkunoita vastaaviksi tammiprofiilein. Uudet ikkunat on suunniteltu mitoiltaan, jaoiltaan, materiaaleiltaan ja profiileiltaan niin lähelle vanhoja ikkunoita kuin mahdollista. (KYL4/2018, 114.)

1938 valmistunut rakennus on suojeltu asemakaavassa suojelumerkinnällä sr-1, jonka mukaan rakennuksessa ei ”saa suorittaa sellaisia korjaus-, muutos- ja lisärakentamistöitä, jotka tarvelevät julkisivujen, vesikaton tai sisätilojen rakennustaiteellista tai kulttuurihistoriallista arvoa tai tyyliä.” (Kolhonen et al. 2017b, 13). Hakemuksen laatijan ja

⁶¹ Arkkitehtuurikilpailu Helsingin posti- ja lennätintaloa varten käytiin 1934. Ensimmäistä palkintoa ei jaettu, mutta suunnittelua jatkettiin arkkitehtien Jorma Järvi ja Erik Lindroos ehdotuksen pohjalta. Nuorten arkkitehtien avuksi asetettiin kokeneempi arkkitehti Kaarlo Borg. Rakentaminen alkoi 1935 ja rakennus vihittiin käyttöön 1938. (Kolhonen et al. 2017a, 6; 9.)

luvan myöntäneen hallintoelimen mukaan vaihtaminen ei vaikuttaisi rakennuksen arvoon alentavasti, mutta hallinto-oikeuden ratkaisun mukaan näin kuitenkin tapahtuisi.

Postitalon rakennushistoriaselvityksestä käy ilmi, että rakennus on kulttuurihistoriallisesti merkittävä ja se on vuosien varrella toteutetuista muutos- ja korjaustöistä huolimatta säilyttänyt ominaispiirteensä. Klassismin ja funktionalismin tyylipiirteitä yhdistävässä Postitalossa on modernin toimistotalon tapaan suuri määrä ikkunoita, joista valtaosa rakennusta varten erikoispiirustuksilla suunniteltuja puupuitteisia ikkunoita. Teräsikkunoita on vain rakennuksen ulko-ovien yhteydessä. Ikkunoiden puite- ja karmijaot vaihtelevat rakennuksen tilojen erilaisten tarpeiden mukaan. Ikkunoiden suunnittelupiirustuksissa määriteltiin käytettävät puulajikkeet ja työselostuksessa määrättiin lisäksi, että puutavaran tulee olla kuivaa tai uunikuivaa, eikä se saanut sisältää läpimeneviä oksia. Ikkunoissa on nähtävissä sekä klassistisia että funktionalismin piirteitä ja osassa ikkunoita käytettiin 1930-luvun uusien tekniikoiden mukaisia ratkaisuja. (Kolhonen et al. 2017b, 94; 117–118.)

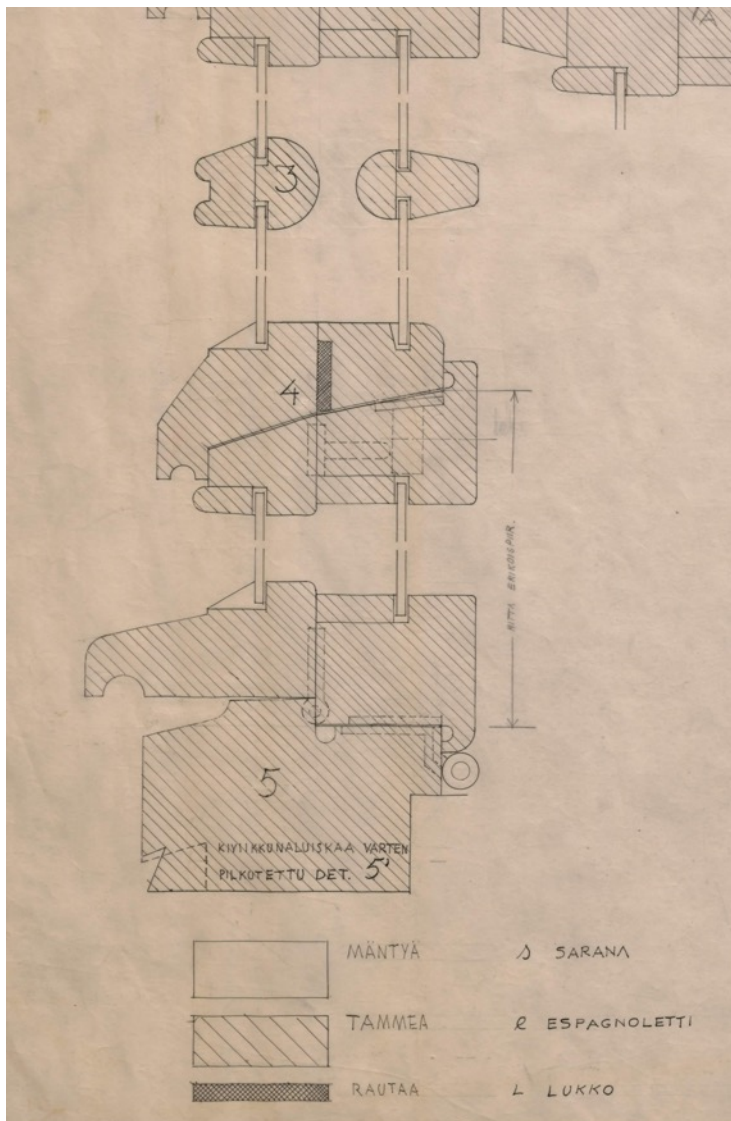
Prosessi toimenpideluvan hakemiseen ja lopulta sen hylkäämiseen oikeudessa oli mutkikas. Eläkevakuutusyhtiö Ilmarisen tekemä alkuperäinen toimenpidehakemus evättiin tammikuussa 2018, mutta oikaisuvaatimus hyväksyttiin kesäkuussa äänin 5–3 (KKY6/2018; KYL9/2018). Ilmarisen tekemässä oikaisuvaatimuksessa muotoiltiin hakijan näkemys muutostoimeenpiteen vaikutuksista rakennuksen ilmeen sekä rakennustaiteellisten ja kulttuurihistoriallisten arvojen säilymiseen seuraavasti:

Oleellista on, että ikkunoiden muutos, sen vaikutus sisätilaan ja rakennuksen julkisivujen ilme kaupunkikuvassa on hyvin lähellä alkuperäistä, jolloin asemakaavan suojelumääräys toteutuu. Asemakaava ei kiellä ikkunoiden uusimista, sen mukaan ”ei saa suorittaa muutostöitä, jotka tarvelevät julkisivujen tai sisätilojen rakennustaiteellista tai kulttuurihistoriallista tyyliä tai arvoa”. Ikkunoiden uusiminen on suunniteltu noudattamaan tätä periaatetta. (KYL4/2018, 114.)

Ajatus siitä, että alkuperäisten ikkunapuitteiden vaihtaminen uusiin ei turmelisi rakennuksen kulttuurihistoriallista tai rakennustaiteellista arvoa on vähintäänkin kyseenalainen, ja se kumottiin oikeuden päätöksellä. Väitettä on kiinnostavaa silti arvioida ajallisuuden estetiikan näkökulmasta.



Kuva 8. Postitalon ikkuna kuvattu vierailulla kesäkuussa 2018. Kuva: Tom Lammi.



Kuva 9. Yksityiskohta Postitalon ikkunapiirustuksesta. Kuvan piirsi arkkitehti Jorma Järvi ja tarkasti arkkitehti Kaarlo Borg, tammikuu 1937. Kuva: Kansallisarkisto.

Yksi syy hakemusten hylkäämiseen oli se, että uudet ikkunapuitteet poikkeavat alkuperäisistä mitoituksiltaan: ”alkuperäisten ikkunoiden kokoon nähden huomattavan siro jakopuite kasvaa kolminkertaiseksi 20 mm:stä 60 mm:iin” (KKY6/2018, 4). Päätöslausunnoissa todetaan, että pienetkin muutokset ajatellaan vaikuttavan yleiseen ilmeeseen huomattavasti, kun muutos kertaantuu satoja kertoja (KKY6/2018, 6). Muutosta voi pohtia tällaisen laajakulmaperspektiivin lisäksi siirtymällä lähemmäs yksittäistä ikkunaa. Vaikka nykyaikaisten ikkunoiden värit ja mitoitukset toteutettaisiin mahdollisimman lähelle alkuperäistä, voi pitää selvänä, että detaljit paljastavat puitteet uusiksi.

Esimerkit saman aikakauden kohteista, joissa ikkunat on vaihdettu uusiin osoittavat, kuinka suuri merkitys alkuperäisten osien vaihtamisella on. Tämän voi todeta esimerkiksi Meilahden 1940-luvun asuinkerrostaloalueen rappukäytävissä, joista vain osassa on säilytetty alkuperäiset ovet ja ikkunat. Kun arkkitehtuuri on pelkistettyä ja vähäeleistä, alkuperäisten rakennusosien merkitys tunnelman välittymisen kannalta on suuri, kuten Yrjö Suonto kirjoittaa (Suonto 1995, 83.).

Ajatusta siitä, että muutos *ei vaikuttaisi* rakennustaiteellisiin tai kulttuurihistoriallisiin arvoihin voi pitää todistuksena kuvallisen maailmasuhteen vaikutusvallasta sekä tämän aikaansaamasta visuaalisesta vinoumasta arvokäsityksissä. Väitteeseen sitoutuminen merkitsisi idealistis-formalistisen arvoteorian hyväksymistä, jossa kohteen arvo ei kytkeytyisi materiaaliseen autenttisuuteen eikä edes visuaaliseen erottamattomuuteen vaan visuaalisen hahmon *riittävään samankaltaisuuteen*, yhdistettynä ikkunoiden tarkoitetun funktion toteutumiseen.

Tapauksessa näkyy kaikuja Viollet-le-ducin restaurointifilosofisesta ajatuksesta, jonka mukaan restaurointi tulee suorittaa niin kuin alkuperäinen suunnitelma *olisi voinut olla*, mikäli uudet tekniikat olisi olleet käytettävissä jo alun perin (Viollet-le-duc 1854/1996, 314–318). Tässä platonistinen ideaoppi yhdistyy nykymaailman puitteen ohjaamaan kehitykseen.

Levin kuvailee näkökeskeisyyden paradigmaa länsimaisessa kulttuurissa kaiken kattavana tulkintana tiedosta, totuudesta ja todellisuudesta (Levin 1993, 212). Ajatuksessa ikkunapuitteiden vaihdettavuudesta avautuu näkymä näkökeskeiseen käsitykseen kulttuurihistoriallisesta ja rakennustaiteellisesta arvosta, joka kytkeytyy siihen, mikä voidaan nähdä riippumatta materiaalin historiasta.

Ei voida tietää, kuinka tarkasti uudet ikkunapuitteet olisivat näyttäneet alkuperäisiltä, mutta siitä huolimatta on selvää, että kuka tahansa alkuperäisen ikkunan avaakin, hänelle ei jää epäilystä siitä, onko hän kosketuksissa vuoden 1938 ikkunan vai 2020 ikkunan kanssa. Ruumiillisen kokemuksen moniaistinen tieto ja hiljaiset tiedonkyvyt kertovat paljon, mikäli

niiden vastaanottamiselle on avoin. Kuten Juhani Pallasmaa kirjoittaa: ”näköaisti paljastaa sen, minkä kosketus jo tietää” (Pallasmaa 2016, 35).

5.4 Kuunteleva katse ja silleen jättäminen

Levin näkee mahdollisuuden toisenlaiseen katsomisen tapaan, joka ei ole vaativan katseen tavoin kapea, dogmaattinen, suvaitsematon, jäykkä, lukittu, joustamaton, ulossulkeva ja välinpitämätön. Sen sijaan ”kuunteleva” katse⁶² sitoutuu hermeneuttiseen totuusteoriaan – ymmärrykseen totuudesta peittämättömyytenä – ja on sen mukaisesti pluralistinen, inklusiivinen ja välittävä, eikä se pyri kieltämään tai tukahduttamaan eroja. (Levin 1988, 440.) Levin liittää kuuntelevan katseen Heideggerin myöhäiskaudella esiin nousevaan ”silleen jättämiseen” (*Gelassenheit*), jota Levin tulkitsee mahdollisuutena totalisoivan puitteen ylittävään asennoitumiseen:

Gelassenheitia käsitellessään Heidegger kehottaa meitä pohtimaan mitä tapahtuu, jos ’asetamme objektien ulkomuodon, jonka näkökenttämme tarjoama näkymä mahdollistaa, yhteenkokoavan valon avoimuuteen’. Ehdottaisin tätä vastausta: tämän tapaisen avautuman mahdollistaa katseen saavuttama avoimuus, ja tämä avoimuus on sellainen, joka antaa olioiden olla, ja tekee mahdolliseksi niiden hohtaa ja kimmeltää, ja näyttäytyä kaikessa säteilevyydessään. (Levin 1993, 463.)

Patinan problematiikassa voi nähdä juuri tällaisten vaativan ja kuuntelevan katseen vaikutukset. Patina on alkuperäisesti aluetta, jota ei voi tuntea ennalta – sitä on aina kuunneltava ja sille on oltava läsnä. Kuuntelevan katseen avoimuus olion näyttäytymiselle on, mitä vaaditaan ajallisuuden paljastumiseksi. Tällainen luonnehdinta käy myös yhteen sen kanssa, mitä olen aiemmin kutsunut patinasensibiliteetiksi: läsnäoloa ja avoimuutta ajan uutta luovalle voimalle. Kuvaksi tullut patina representaationa tai keinotekoisena patinana tuottaa vaativalle katseelle täyttymyksen hallinnasta, mutta paljastuu ajallisuuden illuusioksi. Kuunteleva katse on sen sijaan läsnä oliolle ja antaa sen näyttäytyä hermeneuttisesti monista näkökulmista, monilla aisteilla, eri etäisyyksiltä, ja koko ajan olion säteily antaa itsensä näyttäytyä ajallisuudessaan.⁶³

⁶² Levinin alkuperäinen muotoilu ”aletheic gaze” on Pallasmaan kirjassa käännetty muotoon ”kysyvä katse” parina vaativalle katseelle (”assertoric gaze”) (Pallasmaa 2016, 31). Käytän itse käännösmuotoa ”kuunteleva katse” sopivampana terminä yhdessä ”väittävän katseen” kanssa, jonka käyttöä perustelen sivun 72 alaviitteessä 57.

⁶³ Ymmärrän kuuntelevan ja vaativan katseen vastineina sille, miten Heidegger erottaa laskevan ja mietiskelevän ajattelemisen toisistaan *Silleen jättämisessä* (Heidegger 2005, 15). Erot ajattelemisen tavoissa kytkeytyvät

Kyse on myös ruumiillisen todellisuuden prosessuaalisuuden ymmärryksestä ja vaativan katseen lukitsemasta staattisuudesta, joiden muodostamaa vastaparia Nicola Perullo tarkastelee *haptisen* ja *optisen* havaitsemisen kautta (Perullo 2019). Perullon ajatus on, että katseen dominanssi havaitsemisessa länsimaaisessa kulttuurissa näkyy optisen havaitsemisen paradigmana. Vaativan katseen tavoin optisuus tavoittaa staattisia prosessien lopputuloksia, kun taas haptinen havaitseminen on avoin prosesseille.

Katsomisen tavat ja havaitsemisen muut muodot avaavat kiinnostavia näkymiä ajallisuuden monitulkintaisesti ilmenevien esteettisten ilmiöiden tarkasteluun, mutta en voi tutkielmani puitteissa mennä niihin tämän tarkemmin. Yksi kysymys on, millä tavalla vaativaan ja kuuntelemaan katseeseen suhteutuvat muut esteettisen asennoitumisen tavat, kuten esimerkiksi Paul Ziffin esiin tuoma äärimmäinen tapa, jonka myötä kirjaimellisesti mikä tahansa nähty voidaan nähdä esteettisesti kiinnostavana (Ziff 1994). Tämä problematiikka täytyy kuitenkin jättää toiseen yhteyteen.

6. Ajallisen ulottuvuuden suunnittelunäkökulma

Yhden tutkimusnäkökulman ajallisuuden estetiikkaan rakennetussa ympäristössä avaa sen tarkastelu, millä tavalla ajan jäljet vaikuttavat rakennetun ympäristön kohteisiin, kun muutosta arvioidaan esteettisesti suhteessa niiden alkuperäiseen suunnitteluihanteeseen. Kyse on siitä, millä tavalla aika näyttäytyy esteettisesti rakennetun ympäristön suunnittelukohteiden ja miten ajan seurauksena syntyvään muutokseen on suhtauduttu suunnittelussa tietoisina intentioina tai julkilausumattomina pyrkimyksinä. Kysymys on laaja ja siihen kattavasti vastaaminen veisi tämän tutkielman fokusta tarpeettomasti sivuun, mutta teema on niin keskeinen, että rajatumpi katsaus aihepiiriin on perusteltua tehdä.

Lähestyn kysymystä arkkitehtuurin historian kautta ja rajaan tarkastelun suomalaisen arkkitehtuuriin 1900-luvulla. Käsittelyssä painottuu kahden suomalaisen arkkitehdin suunnittelutyö ja ajatukset: Eliel Saarinen ja Alvar Aalto. Nämä kaksi nousevat esiin siitä syystä, että he edustavat aiheen kannalta kiinnostavaa siirtymää klassismista modernismiin, jossa nähdään monella tavalla merkittävä muutos edeltävään nähden niin materiaalisesti,

kysymykseen maailman paljastumisesta: vaativan katseen alistava taipumus on ominaista päämäärähakuiselle laskevalle ajattelulle, joka on teknisen maailman paljastumisen taustalla. Mietiskelevän ajattelun myötä Heidegger kehottaa irrottautumaan laskelmoinnista ja pohjustaa ajatusta olioiden silleen jättämisestä sekä kehottaa olemaan avoin salaisuudelle, jotka näyttävät vastaavan kuuntelevan katseen, ja samalla patinasensibiliteetin luonnetta (mt., 15–16; 22–24). Asian tarkempi tarkastelu täytyy kuitenkin jättää toiseen yhteyteen.

aatteellisesti kuin yhteiskunnallisesti. Saarinen edustaa klassismin loppuvaihetta ja Aalto siirtymää klassisesta modernismiin sekä työskentelyä pääasiassa modernismin ajalla. Tärkeä syy näiden kahden valikoitumiseen on lisäksi se, että molemmat kuuluvat siihen varsin harvalukaiseen joukkoon arkkitehtejä, joilta olen löytänyt näkökulmani kannalta relevanttia ajallisuuden kysymysten kommentointia kirjallisissa lähteissä.

Aiempaa tutkimuskirjallisuutta aiheesta näyttäisi olevan saatavilla vain vähän. Tärkein lähteeni on Juhani Pallasmaa, joka on käsitellyt aihepiiriä useissa kirjoituksissaan. Lähteinäni ovat Pallasmaan teosten lisäksi toimineet arkkitehtien Helmer Stenros ja Seppo Aura kirja *Aika, liike ja arkkitehtuuri* (Stenros & Aura 1987) sekä arkkitehtien Moshen Mostafavi ja David Leatherbarrow teos *On Weathering: The Life of Buildings in Time* (Mostafavi & Leatherbarrow 1993).

6.1 Tarkastelun lähtökohtia

Lähtökohtana ajallisuuden suunnittelun suhtautumistapojen tarkastelulleni on 1900-luvun arkkitehtuurissa näkyvä laajamittainen modernisaation kehitys Suomessa, mikä merkitsee radikaalia murrosta suhteessa aikaan. Suomen rakennetussa ympäristössä tämä modernismin kehitys on erityisen keskeinen, sillä eurooppalaisesti verrattain nuori rakennuskantamme koostuu pääasiassa modernismin ajan arkkitehtuurista.⁶⁴ Ajallisuuden estetiikan kannalta modernismin kehitys on kiinnostava murrokseen liittyvän radikaalin aikasuhteen muutoksen takia, joka näkyy katkoksenä menneisyyteen tyyleissä ja taiteessa sekä aikakautta leimaavan uuden kokemuksellisen odotushorisontin syntymisen myötä (Wallgren 1989, 43). Modernin ajan aikasuhteessa painottuu nykyhetki, ja ennen kaikkea tulevaisuus nykyhetkessä. Tulevaisuudensuuntauksista modernismissa tunnusomaista on kehitysoptimismi (mt., 44). Suomessa sotien jälkeinen jälleenrakennuskausi ja 1900-luvun loppupuolen laaja yhteiskunnallinen modernisaatio vahvisti entisestään tulevaisuuden merkitystä kulloisellekin nykyhetkelle. Kehitysoptimistisen odotushorisontin voi nähdä vahvana vielä 2000-luvulla, mitä ilmentää hyvin viimeisin Helsinkiin noussut lisäys arkkitehtuurin maailmankartalle, keskustakirjasto *Oodi*.⁶⁵

Modernistisen arkkitehtuurin synty ilmentää laajaa yhteiskunnallista ja aatteellista murrosta uusilla muodoilla, menetelmillä ja materiaaleilla. Modernismin myötä syntyi

⁶⁴ Ympäristöministeriön raportin mukaan Suomen rakennuskannasta alle 5% on rakennettu ennen vuotta 1920 (Ympäristöministeriö 2007, 9).

⁶⁵ Keskustakirjastosta järjestettiin arkkitehtuurikilpailu 2012–2013. Kilpailun voitti Arkkitehtitoimisto ALA ehdotuksellaan ”Käännös”. Ehdotuksen tekivät Juho Grönholm, Antti Nousjoki, Janne Teräsvirta ja Samuli Woolston (Suomen arkkitehtiliitto 2013).

kokonaisvaltainen ajattelutavan muutos suhteessa aikaan, mikä näkyy uuden estetiikan nousussa. Modernismin kehitys kytkeytyy laajaan yhteiskunnalliseen modernisaatioon, joka merkitsi niin teollisen tuotannon kehittymistä kuin rationalisaatiota kaikilla yhteiskunnan aloilla. Ajallisuuden estetiikan kannalta keskeiset perinteiset luonnonmateriaalit ja tekijän kädenjälki korvautuivat teollisen ajan materiaaleilla ja standardoiduilla tehdastuotteilla modernin kehityksen rationalisaation kehityksessä, joka jatkuu edelleen.⁶⁶

6.2 Kaksi ajallisuuden estetiikkaa

Lähestyn luvun keskeistä kysymystä erottelemalla kaksi ajallisuuden estetiikkaa perustuen siihen, miten ajan voi nähdä toimivan joko sopusointuisesti tai ristiriitaisesti suhteessa teoksen ilmentämään esteettiseen ihanteeseen. Kyseessä on kaksi analyttistä mallia, joita ei sellaisenaan puhtaasti esiinny missään, mutta joilla voi valaista tarkasteltavaa ilmiötä. Esittelen mallit ensin lyhyesti ja seuraavissa alaluvuissa käyn ilmiötä tarkemmin läpi arkkitehtuuriesimerkkien kautta.

Ajallisuuden hyväksyvistä estetiikasta voidaan puhua silloin, kun ajan jäljet ilmenevät rakennuksessa tai laajemmin kokonaisessa kaupunginosassa sopusointuisesti suunnitteluihanteeseen nähden. Eliel Saarinen kirjoittaa ajan suotuisista vaikutuksista rakennuksiin ja kaupunginosiin 1943 julkaistussa kirjassa *The City*. Saarinen katsoo, että ajan vaikutuksella on ollut suotuisa vaikutus vanhoihin kivikaupunkeihin, kuten Bremaaniin, Hampuriin ja Lyypekkiin. Ajan patina saa kaupungeissa yleisesti vallitsevan värimaailman pehmenemään, ja aika voi joskus tuoda joitakin värejä korostuneesti esiin suotuisalla tavalla. Saarinen vertaa rakennusten pintoja luonnonkohteisiin, kuten kiviin ja kallioihin, joiden pintoja ei luonnossakaan tavanomaisesti nähdä puhtaasti materiaalina kautta, vaan ajan patinan pehmentäminä, mikä saa ne sulautumaan harmonisesti ympäristöönsä. Rakennukset tulisi Saarisen mukaan suunnitella niin, että ikääntyminen lisäisi vastaavasti niiden kauneutta pikemminkin kuin tekisi niistä vähemmän viehättäviä. (Saarinen 1943, 60.) Tämä Saarisen huomio kiteyttää ajatuksen ajallisuuden hyväksyvistä estetiikasta. Alvar Aalto on yksi niistä harvoista arkkitehteistä, jotka ovat kommentoineet ajan vaikutuksia rakennuksiin. Aallon ajatus kulkee samoilla linjoilla kuin Saarinen hänen todetessaan arkkitehtuurin todellisen laadun paljastuvan vasta viisikymmentä vuotta valmistumisen jälkeen (Pallasmaa 2003, 70).

Toinen ajallisuuden estetiikan malli on vastakkainen sopusointuisuudelle. Tällöin ajan vaikutuksien nähdään olevan esteettisesti ristiriidassa suunnitteluihanteen kanssa. Kaikki ajan

⁶⁶ Suomalaisen arkkitehtuurin voidaan katsoa olevan modernia koko 1900-luvun (Lahti 2006, 30). Omassa lähestymisessäni käytän arkkitehtuurin modernismin rajausta Suomessa 1920-luvun puolesta välistä alkaen.

myötä ilmenevät muutokset merkitsevät poikkeamaa ihanteesta, jota teos vastavalmistuneena ilmentää. Tässä poikkeama merkitsee poikkeuksetta myös alenemista esteettisessä arvossa. Tällainen, modernistiseen arkkitehtuuriin tyypillisesti liitettävä ihanne nähdään, kun suunnitteluihanteeseen sisältyy tietoinen tai julkilausumaton pyrkimys ajan vaikutusten kumoamiseen teknisesti ratkaistavana ongelmana.⁶⁷ Eliel Saarinen viittaa tähän kirjoittaessaan arkkitehteistä, jotka ”yrittävät perustaa suunnitelmansa ikuisesti virheettömälle seinäpinnan ja värin täydellisyydelle, kuten usein on tapana otettaessa käyttöön uusia paranneltuja patenttimateriaaleja”⁶⁸ (Saarinen 1943, 60. Oma käänös). Virheettömyyteen pyrkiminen on Saarisen mukaan toimimista luontoa vastaan, ja huonot seuraukset olivat nähtävissä jo aikana, jolloin Saarinen kirjaa kirjoitti: ”[--] täydellisyys ei kestä ja pian virheettömyyden ansiot suunnittelussa kääntyvät päinvastaisiksi. On jo hyvin tiedossa, että tällainen ikääntyminen on saanut rakennukset näyttämään likaisilta, laikukkailta ja epämiellyttäviltä”⁶⁹ (mts.). On helppo ajatella Saarisen viittaavan 1930-luvun funktionalismin valkoiseen, sileäksi rapattuun pintaan, jossa ajan myötä näkyvät muutokset, kuten sateen mukanaan tuomat värimuutokset ja rappauspinnan pienet kauneusvirheet eivät lisää rakennuksen esteettistä arvoa. Ajan vaikutusten voi katsoa olevan ristiriidassa suunnitteluihanteen kanssa, mikä on määritelmä aikaa vastustavan estetiikan mallilleni.

Juhani Pallasmaa viittaa samaan ajatukseen puhuessaan teknologisen ajan arkkitehtuurista, joka pyrkii tietoisesti iättömään täydellisyyteen (Pallasmaa 2016, 28). Yksi apuväline ajan vaikutusten esteettisten vaikutuksien tarkasteluun on Pallasmaan käsite *esteettinen toleranssi* (Pallasmaa 2000, 58; Pallasmaa 2005, 332). Käsitteen kautta kohdetta voidaan arvioida sen perusteella, millainen toleranssi sillä on muutoksille esteettiseltä kannalta. Jos ajan vaikutukset ovat ristiriidassa suunnitteluihanteeseen nähden, rakennuksen esteettinen toleranssi on pieni tai olematon. Pallasmaan yksi vastaesimerkki on perinnerakentaminen ja puun käyttö rakentamisessa, mikä ”aikaansaa luontaisesti sallivan ilmapiirin, ja luo siten ympäristön, joka sietää erilaisuutta ja disharmoniaa” (Pallasmaa 2000, 58). Pallasmaan mukaan modernismi on usein esteettisesti tiukkarajaista ja poissulkevaa mutta huomauttaa, että ei suinkaan kaikki. Esimerkiksi Aallon modernismi hyödyntää

⁶⁷ Toinen mahdollisuus näkemykseen voidaan nähdä taidefilosofian pohjalta lähestyvässä käsityksessä arkkitehtuurista taiteilijan intentiota tai muuttumattomia ideaaleja ilmaisevana objektina. Tällöin muutos teoksessa, eli rakennuksessa, merkitsee poikkeamaa ideasta tai taiteilijan intentiosta, ja näin ollen havaittava kohde on arvoltaan vähempi kuin ihanteellinen kohde.

⁶⁸ ”[--] those who are trying to base their design on perpetually immaculate perfection of wall surface and coloring, as is often the case when new and perfected patent materials are introduced.”

⁶⁹ ”[--] such perfections do not last, and soon the immaculate virtues of the design are changed to the reverse.”

erilaisuuksia, minkä ansiosta hänen rakennuksillaan ja esineillään on tavanomaista modernistista muotokieltä suurempi esteettinen toleranssi. (Mts.)

Seuraavassa käyn läpi ajallisuuden huomioimisen taustoja 1900-luvun arkkitehtuurin historian kautta.

6.3 Ajan hyväksyvä estetiikka ennen modernismia arkkitehtuurissa

Ajallisuuden merkityksistä arkkitehtuurissa ehkä ensisijaisin liittyy vaatimukseen rakennuksen kestämisestä niissä ympäristöolosuhteissa ja siinä käyttötarkoituksessa, mihin rakennus suunnitellaan. Tämä tulee esiin jo antiikin roomalaisen arkkitehtuuriteoreetikko Marcus Vitruvius Polliuksen määrittelemissä arkkitehtuurin kolmessa tärkeimmässä periaatteessa: kestävyys, tarkoituksenmukaisuus ja kauneus (Vitruvius 1999, 26).⁷⁰ Vaikka Vitruviuksen kirja on kirjoitettu arvioiden mukaan jo noin 30–20 ennen ajanlaskun alkua, nämä periaatteet ovat relevantteja edelleen niin arkkitehtuuriteoriassa kuin yleisissä arkkitehtuurikäsitteissä.⁷¹ Ajallisuuden huomiointi tässä mielessä on arkkitehtuurin keskeisiä perusperiaatteita, jonka voi olettaa sisältyvän kaikkeen rakentamiseen vähintäänkin julkilausumattomana taustaperiaatteena.

Entä sitten ajan esteettiset vaikutukset arkkitehtuurissa ennen teknisen ajan arkkitehtuuria? 1900-luvun alussa kaupunkiin rakennettava arkkitehtuuri vaihteli tyyteiltään, mutta rakennustapa oli kuitenkin pääasiassa sama: tiilestä paikallaan muurattu massiivirakenne, joka päällystettiin erilaisilla rappauksilla ja luonnonkivipäällysteillä. Tiilirakentamisella on Suomessa pitkät perinteet. Sen käyttö yleistyi jo 1300-luvun alusta lähtien kirkkoissa ja linnoissa (Eklund & Mentu 2004). Eliel Saarisen luonnehdinta ajan patinoimasta kaupungista, jonka värimaaailma pehmenee ja yhtenäistyy ajan myötä, on paljon puhuva. Aina funktionalismin läpimurtoon saakka 1930-luvulla valtaosa arkkitehtuurista käytti materiaaleinaan vähän prosessoituja luonnonmateriaaleja, kuten puuta, tiiltä, kivirappauksia ja luonnonkiveä, joiden värimaaailman voi nähdä elävän samaan tapaan luonnonelementtien, kuten kallioiden ja puiden kanssa. Pinnat tummuvat, värit pehmenevät ja pinnoille syntyy monenlaisia jälkiä valumista, kasvustoista ynnä muista luonnonelementeistä.

⁷⁰ Vitruviuksen käyttämät latinankieliset sanat ovat *firmitas*, *utilitas* ja *venustas*, jotka on käännetty englanniksi muotoon *soundness*, *utility* ja *attractiveness* (Vitruvius 1999, 26).

⁷¹ Se, miten ”arkkitehtuuri” on ollut tapana ymmärtää, sisältyy edelleen Vitruviuksen kolmeen laadulliseen ominaisuuteen, kuten Tapani Eskola toteaa väitöstutkimuksensa loppupäätelmissä (Eskola 2005, 185). Miia Perkkiö yhtyy samaan *utilitasta* restauroinnissa käsittelevässä väitöskirjassaan (Perkkiö 2006, 19; 59).



Kuva 10. Haus Remer, Herman Gesellius & Eliel Saarinen (1905–1908), näkymä koilliseen. Kuva: Arkkitehtuurimuseo.

Vaikka ajalla ennen modernismia uutta ilmettä on arvostettu silkasta uutuudenviehätyksestä, arkkitehtuurin ennen 1920-luvun funktionalismia voidaan nähdä noudattavan ajan hyväksyvää estetiikkaa, jossa patinoituminen on sopusoinnussa suunnitteluihanteen kanssa. Silloinkin kun vuosisadan alun arkkitehtuurissa nähdään kansainväliselle modernismille ominaisia laajoja sileitä pintoja, kuten Gesellius-Lindgren-Saarisen suunnitteleman yksityistalo *Haus Remerin* (1905–1908) koillisnäkökuvan julkisivussa nähdään, ajan vaikutukset eivät näytä ristiriitaisilta suunnitelman ihanteen kanssa. Aika lisää teosten karismaattista vaikutelmaa, jossa pienet säröt rappauksessa eivät estä nauttimasta kokonaisuudesta niin kuin pieni määrä sakkaa vanhan viinin pohjalla ei estä nauttimasta hyvälaatuisen viinin ajan kypsytämästä aromista.⁷²

⁷² Helsingin rautatieaseman suunnitelmasta käydyin keskustelun perusteella Saarisen voi katsoa lukeutuvan aikansa konservatiivisempaan arkkitehtikuntaan ja paremman kuvan saamiseksi aikansa yleisestä aatteellisesta ilmastosta hänen ajatuksiaan olisi hyvä täydentää myös edistysellisempien aikalaisarkkitehtien, kuten rautatieaseman suunnitelmaa kritisoineen Sigurd Frosteruksen kautta. Tämän tutkielman puitteissa en voi kuitenkaan asiaan syventyä ja totean vain lyhyesti, että Frosterus innostui nuoruudessaan modernismin uusista materiaaleista, mutta päätyi myöhemmin toteamaan, että pohjoisissa olosuhteissa perinteiset tiilet ja muut keraamiset savituotteet toimivat parhaiten verrattuna lyhyen tähtäimen taloudellisiin säästöihin, joita uusilla ”korvikemateriaaleilla” voidaan saavuttaa (Sarje 2000, 209–210).

Ajallisuuden esteettistä ulottuvuutta voi pohtia myös aiemmin esiintuomani Tere Vadénin syntytyiedon käsitteen kautta. Yhteisen elämänmuodon jakavan ihmisryhmän tieto synnyistä ilmenee osaltaan ”esineistönä, jossa eroa estetiikalla ja funktionaalisuudella ei ole” (Salminen & Vadén 2011, 200–201). Tällöin esineen – ja yhtä lailla rakennuksen – funktionaalisuuden edellytyksenä oleva kestävyys sulautuu yhteen estetiikan kanssa. Minkä nähdään olevan kestävää, muuttuu myös osaltaan esteettiseksi. Tällainen estetiikkakäsitys on uskottava ja sopii yhteen Saarisen ajattelun ja arkkitehtonisen tuotannon kanssa.

On huomattava, että ajallisuuden hyväksyvä suunnitteluihanne ei tarkoita, että ratkaisut kestäisivät väistämättä tosiasiasa paremmin aikaa kuin muunlainen suunnittelu. Esimerkiksi kansallisromanttiseen tyyliin kuuluvan rustikoidun graniittisen kivimuurijäljitelmän ei tarvitse julkisivun päällysteenä olla tosiasiasa kestävämpi kuin vaikkapa minerit-levyn, joka tuotiin markkinoille ja yleistyi nopeasti 1960-luvun arkkitehtuurissa. Todellisen kestävyysarvio voi olla mahdotonta tehdä, eikä sellaista voida pitää esteettisen vaikutelman ehtona. Pyrkimys kestävyysajallisuuden hyväksyvään suunnitteluihanteeseen kuitenkin olennaisesti liittyy. Tässä mielessä se kytkeytyy ekologisiin tavoitteisiin, jotka ovat myös syntytyiedon näkökulmasta keskeisiä. Yhdyn tässä muotoilun ja arkkitehtuurin ekologisesta näkökulmasta kirjoittaneen Victor Papanekin kestävä kehityksen ajatukseen tulevaisuuden tyyleistä, joissa aiempaa enemmän tulee painottumaan se, että tuotteen ikääntyvät arvokkaasti (Papanek 1995, 48). Erot ajan vaikutusten ilmenemisestä eri materiaaleissa johtuu mallin mukaan suunnitteluihanteista: 1960-luvun ihanne oli iättömässä virheettömyydessä, ja tapa, jolla ajan vaikutukset näkyvät siinä, merkitsee esteettistä haittaa – juuri niin kuin Saarinen kirjoituksessaan varoitti noin kaksikymmentä vuotta aiemmin. Käsittelen 1960-luvun estetiikkaa tarkemmin tapaustutkimuksen valossa alaluvussa 6.5.

6.4 Modernismin aikaa vastustava estetiikka

Ratkaiseva käänne ajan esteettisten vaikutusten kannalta tapahtuu, kun arkkitehtuurin suunnitteluihanteet, rakentamisen menetelmät ja materiaalit mullistuvat funktionalismin myötä. Suomeen aate- ja tyyliuunta tuli 1920-luvulla.⁷³

⁷³ Ensimmäisenä funktionalistisena rakennuksena Suomessa pidetään Alvar Aallon Turkuun suunnittelemaa standardivuokrataloa, jonka rakentaminen aloitettiin 1927. Aallon funktionalistinen tuberkuloosiparantola rakennettiin Paimioon 1929–1933 ja siitä tuli Alvar ja Aino Aallon kansainvälisen uran kannalta merkittävä kohde. Jugendtyylin jälkeen Suomessa nähtiin pohjoismaisen klassismin kausi, jonka jälkeen alettiin nähdä funktionalismin vaikutteita klassistiseen arkkitehtuuriin, kuten Helsingin Postitalossa (rak. 1935–1938) ja myös funktionalismin puhtaspiirteisempiä esimerkkejä, kuten Lasipalatsi (Makkonen 2012, 58).

Kehityksen taustalla on teollistuvan maailman uudet tarpeet sekä tekniset edistysaskeleet, joista erityisesti yksi on syytä nostaa esiin. Rautabetonin käyttöönotto mahdollisti arkkitehtuurin muodonannon vapautumisen kantavien seinien määräävältä tekijältä. Tämän teknisen välineen voiman myötä oli mahdollista keksiä ja toteuttaa funktionalistista periaatetta, jonka mukaan muodon on alistuttava käyttötarkoitukselle. Tämä näkyy hyvin funktionalismin tärkeimpiin vaikuttajiin kuuluvan Walter Gropiuksen yhdessä Adolf Meyerin kanssa suunnittelemassa Faguksen tehdasrakennuksessa, jota pidetään funktionalismiin johtaneen rationalistisen muotokielen varhaisena suunnannäyttäjänä. 1914 valmistuneen tehtaan julkisivu ei enää ole kantava rakenne, vaan vastoin vallinneita lujuuskäsityksiä lähes yksinomaan lasia kevyissä teräspuitteissa. Tämän niin sanotun ”verhojulkisivun” mahdollisti rautabetoninen pilarirakenne, jonka avulla julkisivu voitiin vapauttaa painon kantamisesta ja lopputuloksessa pilarien varaan rakennetut välipohjat näyttävät ikään kuin leijuvan ilmassa lasisen julkisivun läpi. (Gympel 2005, 84; 86.)

Viisi vuotta myöhemmin Gropius perusti Weimariin taidetta radikaalisti modernisoineen Bauhaus-taidekoulun, jota on luonnehdittu koko 1900-luvun vaikutusvaltaisimmaksi arkkitehtuurin, muotoilun ja taidekasvatuksen aloilla (mt., 88). Gropiuksen itsensä suunnittelema Bauhausin oma rakennus Dessauhun (1925–1926) ilmentää koulun ja samalla funktionalismin periaatteita: muoto seuraa käyttötarkoituksesta, kaiken muotoilun päämääränä on teollinen sarjatuotanto ja estetiikka heijastaa tätä rationalismia noudattamalla kone-estetiikkaa: ”ankarien, sileiden perusmuotojen, suorien linjojen ja suorien kulmien tuli näyttää siltä kuin ne olisi aikaansaatu koneellisesti”, kuten Jan Gympel luonnehtii funktionalismin uusasialliseksi kutsuttua tyyliä (mt., 88). Bauhaus-talo ilmentää näitä piirteitä tyylipuhtaasti. Sileät valkoiset rappauspinnat voi nähdä heijastavan rationaalista muodon ja käyttötarkoituksen yhdistymistä, ja kaikki ylimääräinen on karsittu pois. Valkoinen väri on nähty myös funktionaalisenä valon maksimoinnin ja hygienian syistä.

Funktionalismin kone-estetiikassa ja rationalistisessa muodon ja käyttötarkoituksen yhdistävässä ihanteessa paljastuu aikaa vastustava suunnitteluihanne. Pienikin muutos valmiiseen tuotteeseen merkitsee heikennystä ja tällöin ajan väistämättä synnyttämät materiaaliset muutokset toimivat vastoin funktionalistista suunnitteluihannetta. Rakennuksen tuli olla itsekin kuin kone, kuten tulee esiin Le Corbusierin ajatuksessa talosta ”asumisen koneena”. Perinteiset keinot sään vaikutusten kanssa toimimisesta korvattiin ajatuksella

materiaalien säänkestävyydestä (Mostafavi & Leatherbarrow 1993, 16–17; 36).⁷⁴ Tämän voi havaita rakennuksissa ilmenevän patinan ristiriitaisuutena ihanteeseen nähden, jonka perusteella ajan vaikutuksille vastakkaista suunnitteluihannetta voi kutsua ”anti-patinaestetiikaksi”.

Aikaa vastustava suunnitteluihanne tulee mahdolliseksi modernismissa, mutta se jatkuu myös sen jälkeen. Postmodernismin paluu koristeluun ja historiallisiin viittauksiin merkitsevät täyskäännöstä funktionalistiselle modernismille, mutta suunnittelussa näkyy edelleen aikaan vastustavasti suhtautuva ihanne. Tätä havainnollistaa esimerkiksi Pikku Huopalahden alue, jonka rakennusten ikääntymisessä ajan vaikutukset välittyvät kokemuksellisesti likaantumisenä ja ränsistymisenä pääasiassa väri-, materiaali- ja pintakäsittelyvalinnoista johtuen.

6.5 Tapaus Puotilan ostoskeskus

Suomessa anti-patinaestetiikkaa edustaa ehkäpä puhtaimmillaan 1960-luvun vaihteen ostoskeskusarkkitehtuuri, josta noston tapausesimerkkinä Puotilan ostoskeskuksen Itä-Helsingissä. Puotilan ostoskeskus rakennettiin nopeaa vauhtia valmistuvan lähiön keskelle vuonna 1961. Sisäpihamallisen matalan ostoskeskuksen suunnitteli arkkitehti Erkki Karvinen, joka on tunnettu sittemmin juuri ostoskeskusten suunnitteluun erikoistumisestaan (Laitinen 2011, 75; 87).

1960-luvun taitteen ostoskeskus oli aikanaan ennennäkemätön rakennustyyppi. Puotilan ostoskeskus noudattaa rakennustyyppille aikakautensa tyypillisiä tyylipiirteitä: matala tasakattoinen rakennus, jota katutasossa kiertää valkoinen otsalista ja sen alla hieman sisäänvedetty julkisivu. Alun perin kokonaisuus muodostui kahdeksasta eri rakennuksesta, joita yhdisti yhteinen katto muodostaen keskelle avoimen atriumpihan. (Meriniemi 2014, 23.)

Vierailin Puotilassa alkuillasta helmikuussa 2020 tämän tutkielman tarkoituksia varten. Paikka ei ole itselleni erityisen läheinen tai tuttu. Ensimmäisen kerran kävin kyseisen ostoskeskuksen kulmilla 1990-luvun puolella välissä, ja tämän jälkeen satunnaisesti ehkä kymmenisen kertaa. Olen kasvanut helsinkiläisessä lähiössä ja 1960–1980 -lukujen ostoskeskukset eivät ole tyystin vieraita ympäristöjä.

⁷⁴ Veden vaikutuksiin rakennusten julkisivuissa varauduttiin perinteisesti ohjaamalla vettä erilaisilla rakenteilla. Valumat synnyttävät kivirakennuksiin patinoitumista, jonka on arveltu olleen arkkitehtien tietoisten valintojen taustalla esimerkiksi Palazzo Ducalea suunniteltaessa (1340–1419) Venetsiassa (Mostafavi & Leatherbarrow 1993, 39).

Vierailulla rakennus näyttäytyy pääasiassa luotaantyöntävänä johtuen sen ja välittömän ympäristön rapistuneisuudesta, likaisuudesta ja epämääräisestä vaikutelmasta. Kesäaikaan otetuista valokuvista voi päätellä, että kirkkaassa päivänvalossa otsalipan valkoinen hahmo erottuu voimakkaasti, mutta pimenevässä helmikuun illassa valaistusolosuhteet paljastavat toisen todellisuuden. On vaikeaa nauttia alkuperäisen arkkitehtuurin ominaispiirteistä, sillä liiketilojen kirjavat ikkunateippaukset, mainostaulut, kyltit ja muu ylimääräinen visuaalinen melu sekä epäsuotuisa keinovalaistus ja ajan mittaan syntyneet värjäytymät rikkovat arkkitehtonisesti tärkeät ehjät pinnat.

Arkkitehtuurin oman aikansa henkeä ilmaisevat tyylipiirteet jäävät kokemuksellisesti täysin varjoon muilta elementeilä. Liikkeiden edustoilla olevat terassi- ja aitarakennelmat vetävät huomiota puoleensa ja hienovaraisen linjakas arkkitehtuuri jää kokemuksessa auttamatta pimentoon.

Otsalistassa ja ikkunaruudukon yläreunan minerit-levyissä näkyy tummumia ja valumajälkiä – etenkin levyjen saumoissa. Osa levyistä on myös murtunut ja alakatot näyttävät läikikkäiltä loisteputkien valossa. Nämä luovat epämiellyttävän luotaantyöntävän vaikutelman ja estävät arkkitehtonista kokonaisilmettä välittymästä, koska huomio kiinnittyy kulumiin ja iän merkkeihin. Arkkitehtuurin ominaispiirteiden arvostaminen vaatisi suurten yhtenäisten pintojen ja ennen kaikkea valkoisen horisontaalisen linjan hahmottamista.

Ostoskeskus esiteltiin uutta myymäläarkkitehtuuria käsittelevässä *Arkkitehti*-lehdessä 1962. Kuvat vastavalmistuneesta kohteesta välittävät hyvin tunnelman linjakkaan ja avoimen arkkitehtuurin loistokkuudesta. Tuolloin liikkeiden ikkunoista näkyi sisään, valaistus oli suotuisa, materiaalit ehjiä ja puhtaita ja tilanjako nykyistä avoimempi. Alkuperäisen arkkitehtuurin esteettiset ja taiteelliset ansiot ovat vuosien saatossa hävinneet rapistumisen, likaantumisen ja muutosten visuaaliseen meluun. Ennallistavilla toimenpiteillä ilme olisi mahdollista palauttaa, mutta näillä näkymin kohde tullaan hävittämään uuden kaavamuuosehdotuksen sallimalla uudisrakentamisella.⁷⁵

⁷⁵ Helsingissä hyväksyttiin 26.10.2016 uusi yleiskaava, jolla kaupunki varautuu väestömäärän kasvuun noin 200 000:lla seuraavien 30 vuoden aikana. Yksi keino tämän saavuttamiseksi on esikaupunkien tiivistäminen täydennysrakentamisella (Helsinki suunnittelee 2017:1, 15). Puotilan ostoskeskusta koskevaan asemakaavaan tehtiin muutosehdotus (numero 12595, 27.8.2019), joka mahdollistaisi ostoskeskuksen purkamisen ja 6–8 kerroksisen uudisrakennuksen rakentamisen sen paikalle (Kaupunkiympäristölautakunnan kokouspöytäkirja 23/2019). Rakennetun ympäristön valvovana viranomaisena Helsingin kaupunginmuseo on lausunnossaan arvioinut kohteen kulttuurihistoriallisesti arvokkaaksi, arkkitehtuurin olevan ajanmukaista, erittäin harkittua ja viimeisteltyä ja esittänyt vastaehdotuksen uudisrakentamisen uudelleensijoittamista niin, että ostoskeskus voidaan säilyttää (Helsingin kaupunginmuseon lausunto 3.10.2019, 1). Lopullinen päätös tulee myöhemmin kaupunginvaltuuston käsittelyyn.



Kuva 11. Puotilan ostoskeskus, Erkki Karvinen (valm. 1961). Kuva: Arkkitehtuurimuseo.

Erkki Karvisen ostoskeskus ilmentää teollisen ajan estetiikkaa, jolle kaikenlainen patinoituminen merkitsee esteettistä haittaa. Tällaista funktionalistista suunnitteluihannetta luonnehtii teknis-rationaalinen idea, jonka esteettisiä ilmaisutapoja ovat tiukka suorakulmaisuus, valkoinen väri ja linjakkaat muodot, 1920-luvun aatteellisten esikuvien julistamien periaatteiden mukaisesti. Tällaisen suunnitteluihanteen esteettinen toleranssi on hyvin pieni. Pallasmaan mukaan erityisen huono esteettinen toleranssi on ”vahvan kuvan” arkkitehtuurilla, joka käyttää ilmaisukeinonaan vahvaa hahmoa (*Gestalt*):

Vahva kuva taiteessa pyrkii täydellisesti artikuloituun ja lopulliseen artefaktiin. Tämä on Albertin esteettinen ideaali taideteoksesta, johon: ’ei voida lisätä mitään, eikä mitään ottaa pois.’ Vahvalla kuvalla on määritelmällisesti minimaalinen toleranssi muutokselle ja tämän seurauksena sisältää sisäisen esteettisen haavoittuvaisuuden suhteessa niihin voimiin, joita ajan kulumisella on.⁷⁶ (Pallasmaa 2005, 332. Oma käännös.)

⁷⁶ The strong image in art aspires to the perfectly articulated and final artifact. This is the Albertian aesthetic ideal of a work of art ”to which nothing can be added or subtracted.” By definition, a strong image has minimal tolerance for change and consequently contains an inherent aesthetic vulnerability in relation to the forces of time.

Puotilan ostoskeskus edustaa juuri tällaista vahvan kuvan arkkitehtuuria. Ostoskeskuksessa kaikenlainen huomion kiinnittyminen ajan kulumista indikoiviin materiaaliin yksityiskohtiin on sulkeistettava, jotta alkuperäinen esteettinen idea välittyy. Ongelma vaivaa erityisesti antipatina-estetiikkaan nojaavaa suunnittelua, missä ensimmäiset tahrat tai tekniset puutteet pilaavat illuusion iättömästä täydellisyydestä.⁷⁷

6.6 Ajallisuuden huomiointi Alvar Aallon ajattelussa ja arkkitehtuurissa

Alvar Aallon ajattelu ja suunnittelutyö tarjoavat ajallisuuteen suunnittelun näkökulmasta hedelmällisen tutkimuskohteen. Aallon tuotanto sijoittuu merkittävään murrosvaiheeseen klassismin ja perinteisten materiaalien ajasta uusien aatteiden, menetelmien, muotojen ja materiaalien modernismiin. Aalto onnistui luomaan yhdessä työparinaan työskennelleen vaimonsa Aino Marsio-Aallon kanssa modernistisen tyylin, joka poikkeaa tyylipuhtaista esikuvistaan huomioimalla ajan vaikutukset rakennuksiin niin, että ikääntyminen on sopusoinnussa suunnitteluihanteen kanssa. Tätä voidaan alustavasti myös pitää Aallon tietoisena pyrkimyksenä perustuen ennen kaikkea hänen kommenttiinsa rakennusten todellisen laadun paljastumisesta vasta viisikymmentä vuotta valmistumisensa jälkeen (Pallasmaa, 2003, 70).

Aallon tuotanto ”kestää aikaa” myös taiteellisesti. Suunnittelukohteet kuten Aaltojen kotitalo ja Villa Mairea ovat ajattomia klassikoita, jotka onnistuvat jatkuvasti ”uusimaan” menneisyytensä. Näin ne voivat olla nykyaikaisia menneisyydestään huolimatta, kuten Arto Haapala todellisen klassikon määrittelee. (Haapala 1997, 146.)

Aallon suunnitelmissa nähdään heikon kuvan arkkitehtuuria, jonka esteettisen toleranssi on suuri, kuten Pallasmaa kirjoittaa. ”Heikko *gestalt* päinvastoin sallii lisäyksiä ja muutoksia: hauraalla muodolla on esteettistä toleranssia, marginaali muutokselle” (Pallasmaa 2005, 332). Toleranssilla on myös psykologinen ulottuvuus, Pallasmaa kirjoittaa ja viittaa nykyaikaisessa arkkitehtuurissa nähtävään tiukkarajaiseen estetiikkaan, jotka synnyttävät ”hermeettisen ja arrogantin eristäytyneen ja autistisen vaikutelman”, toisin kuin hauras arkkitehtuuri, joka luo kutsuvan avoimuuden ja esteettisen rentoutumisen vaikutelman (mts.).

Aallon modernismia luonnehtii niin kutsuttu inhimillinen tekijä, joka ajallisuuden näkökulmasta merkitsee keskeisesti materiaalien valintaa niin, että ihmisen psykologiset vaatimukset ja biologinen yhteys huomioidaan kuten Aalto totesi esitelmässään

⁷⁷ Vahvan kuvan arkkitehtuuriin liittyy täydellisyyden tavoittelu, mutta anti-patinaestetiikka ei rajoitu siihen. Esimerkiksi postmodernismissa nähdään irtautuminen vahvasta kuvasta, mutta epäfunktionaalisista koristeista sekä vapaammasta muotojen ja värien käytöstä huolimatta esimerkiksi Pikku Huopalahden arkkitehtuurissa nähdään ajan epäsuotuisat vaikutukset niin yksittäisten rakennusten kuin koko alueen ilmeeseen.

”Rationalismi ja ihminen” 9.5.1935.⁷⁸ Esitelmässään Aalto kritisoi arkkitehtuuria ja taideteollisuutta läpäisevää rationalismia ahtaasta rationaalisuuden ymmärryksestä: ”[--] mikä esineissä on rationaalista rajoittuu useimmin joihinkin sen ominaisuuksiin muttei kaikkiin” (Schildt 1997, 90). Aalto itse halusi laajentaa rationalistista suunnittelua ottamaan huomioon myös inhimilliset vaatimukset, kuten materiaalien tuntu kosketukselle, valonheijastavuus ja akustiset ominaisuudet (mts.).

Tärkeää ajallisuuden näkökulmasta on huomata, että Aallolla materiaalien valinnan inhimillinen ulottuvuus ei rajoitu vain vastavalmistuneeseen esineeseen. Aalto ajatteli materiaalien ikääntymistä ja valitsi ne niin, että aika näkyisi sopusointuisesti inhimillisten vaatimusten kannalta. Aalto ymmärsi ympäristön – ja esineiden – olevan jatkuvassa muutoksessa ja ihmisen osana samaa kiertokulkua. Aallon mukaan esineitä suunniteltaessa biologiset luonnon prosessit tuli ottaa huomioon osana inhimillisiä vaatimuksia:

Luonto, biologia, on muodoiltaan rikasta ja rehevää [--] Ihmiselämä on samaa juurta. Esineet ihmisen ympärillä tuskin ovat fetishejä ja allegorioita, joilla on mystinen ikuisuusarvo. Ne ovat pikemminkin soluja ja kudoksia, eläviä kuten nekin, rakennusosia, joista inhimillinen elämä koostuu. Niitä ei voi käsitellä toisin kuin biologian muita yksiköitä, muuten ne joutuvat vaaraan muuttua järjestelmään sopimattomiksi; niistä tulee epäinhimillisiä. (Schildt 1997, 93.)

Aalto uskoi tuotannon rationalisoinnin yhteyskunnallisesti merkittäviin sosiaalisiin mahdollisuuksiin. Aalto kuitenkin näki rationaalisten prosessien vaarana inhimillisten ulottuvuuksien laiminlyömisestä materiaaleissa ja muotojen köyhtymisessä ja pyrki etsimään joustavia standardiratkaisuja, joiden avulla pystyttäisiin tuottamaan luonnon muotojen ja tekstuurien variaatioiden moninaisuutta vastaavaa rikkautta. Esimerkiksi tiili kuului Aallon suosimiin rakennusaineisiin, jonka muoto ei mahdollistanut riittävän joustavaa käsittelyä vaihtelevien muotojen toteuttamiseksi. Aalto puhuu asiasta esitelmässään Wienin arkkitehtiliitolle huhtikuussa 1955:

Minulta kysyttiin kerran: ”Miksette tee enemmän vapaamuotoisia töitä New Yorkin paviljongin malliin?” Kysyjä oli esteetti. Minä vastasin: ”Minulla ei ole ollut sopivia rakennusaineita.” Me emme saa vapaamuotoista arkkitehtuuria vakio-osista. Tiilisärmio ei ole siihen sopiva. Tiiliseinä säilyttää kubisminsa kunnes on keksitty tiili, joka sallii muodon vapaan ilmentämisen. Täytyy olla mahdollista löytää muoto, joka kestää kuin tiiliseinä ja kuitenkin on pyöreä, kupera, kovera, suorakulmainen, kaikkea. (Schildt 1997, 180.)

⁷⁸ Aalto piti esitelmän Svenska Slöjdföreningens vuosikokouksessa Tukholmassa alkukielisesti otsikolla ”Rationalismen och människan” (Schildt 1997, 89–93).

Tämän ongelman ratkaisemiseksi tehty kehitystyö johti 1950-luvulla pyöristettyyn tiileen ja keraamiseen sauvatiileen, joiden avulla Aalto sai toteutettua ajatuksen luonnon monipuolisuutta vastaavasta muotojen rikkaudesta standardielementin avulla. Uusi pyöristetty tiili mahdollisti muun muassa Helsingin Kulttuuritalon kaarevan julkisivun toteuttamisen. Keraamiset sauvat olivat toinen Aallon kehitystyön tulos orgaanisten muotojen aikaansaamiseksi. Sauvoja tehtiin useissa eri väreissä ja pintakäsittelyissä, joista esimerkiksi kiiltäväpintainen tummansininen versio kimmeltää auringonvalossa uutta vastaavana vielä lähes 70 vuotta valmistumisensa jälkeen Seinäjoen kaupungintalon (valm. 1962) veistoksellisessa julkisivussa.

Materiaalien valinnoissa Aalto noudatti harkintaa ja suhtautui Eliel Saarisen tavoin kriittisesti uusiin synteettisiin rakennusmateriaaleihin, joita markkinoille tuotiin joka vuosi. Haastattelussa 1969 Aalto totesi, että: ”materiaali’ vaatii aikaa, eivätkä kaikki uudet materiaalit ole riittävän kypsiä, jotta niitä voisi käyttää täysipainoisesti inhimillisiin tarkoituksiin.”⁷⁹ (Aalto 1970, 26. Oma käänös.) Haastattelussa 1972 Aalto vahvisti aiemman kantansa: ”En suosi mitään materiaalia, mutta yhtä vaadin: että se on kypsä rakentamistarkoitukseen. Sellaista kaupallista materiaalia joka on vielä kehittelyasteella tulee välttää, sillä rakennuksella on pitkä käyttöaika.” (Schildt 1997, 269.)

Kysymyksen laajemman tarkastelun kannalta on hedelmällistä tehdä vertailua aikalaisarkkitehteihin. Yksi kiinnostava vertailu syntyy Aarne Erviin, joka edustaa Aallosta seuraavaa nuorempaa sukupolvea ja työskenteli Aallolle 1935–1937 ennen oman toimistonsa perustamista 1938 (Lahti 2006, 16). Erviä yhdistää Aalloon monet samankaltaisuudet, joista ajallisuuden problematiikan kannalta kiinnostavaa on esimerkiksi inhimillisyyden ja luontoarvojen korostaminen (Hästesko 2010, 54). Ervi poikkesi Aallosta ainakin siinä, että tämä oli standardoimisen ja elementtirakentamisen edelläkävijä, joka otti käyttöön uusia materiaaleja Aaltoa helpommin. Erviä luonnehtii tulevaisuuteen katsominen ja innostuminen uutuuksista ja innovaatioista (Lahti 2010, 148). Muovi ja pleksilasi, joihin Aalto viittaa haastattelussa 1969 moderniin arkkitehtuuriin automaattisesti samaistettavina materiaaleina eivät kuuluneet Aallon valikoimiin, vaan tälle ominaista oli tehdä ”vanhoista materiaaleista modernia arkkitehtuuria” (Aalto 1970, 26). Ervin arkkitehtuurissa muovi ja pleksilasi olivat sen sijaan tuttu näky, kuten esimerkiksi ulko-ovien kahvat Porthaniassa (valm. 1957) ja Töölön kirjastossa (valm. 1970) näyttävät.

⁷⁹ ”Every year new synthetic materials are being produced in semi-industrial and industrial fields. But ‘material’ requires time, and not all new materials are mature enough to be used fully for human purposes.”

Ervin käyttämiä uusia muovimateriaaleja voi Aallon ajattelua seuraten puoli vuosisataa rakennusten valmistumisen jälkeen arvioida niiden kypsyyden kannalta. Töölön kirjaston ovissa käytetty valkoinen norsunluun tapainen läpinäkymätön materiaali on osoittautunut varsin onnistuneeksi valinnaksi. Ovissa on pitkät suorakulmaiset metallirivat, joiden molemmiin puoliin on kiinnitetty valkoiset, norsunluumaisesti läpinäkymättömät muovipalat. Kiinnitysruuvit on detaljoitu harkitusti ja ne ovat saumattomasti tasossa muovin kanssa. Valkoinen muovi paljastaa ajallisuutensa miellyttävästi pyöristymällä eniten käytetyistä kohdista. Pyöristyminen ei ole vaikuttanut muihin ominaisuuksiin, vaan muovi on säilyttänyt kiiltonsa ja värinsä alkuperäisenkaltaisena. Muovi on miellyttävän tuntuista kosketukselle. Se ei johda lämpöä yhtä hyvin kuin Aallon ovenkahvoissaan suosima metalli, joten ote ei tunnu kylmältä tarttuessa siihen paljaalla kädellä.

Metalliin verrattuna muovin ongelmana on kuitenkin hauraus. Pääovien muovista on lohjennut paloja oletettavasti kolhujen seurauksena ja läheltä katsoessa kahvojen päädyssä voi havaita pieniä halkeamia. Muovin hauraus on vakava ongelma, ja metalli puolustaa paikkaansa jo pelkästään tästä syystä. Jos vedin joudutaan uusimaan, menetetään alkuperäisen materiaalin patina sekä materiaalin autenttisuus. Jos samaa materiaalia sattuukin olemaan saatavilla, väri ja tekstuuri voivat poiketa vanhasta ja ilmeen yhtenäisyys menetetään. Ulko-oven patina on erityisen tärkeä ajallisuuden välittäjä, sillä ovi toimii ensimmäisenä ja usein ainoana konkreettisena kosketuspintana rakennukseen sisään tultaessa.

Aika ei ole kohdellut Porthanian ulko-ovien ja pyöröovien vedinten pleksilasia yhtä hyvin kuin Töölön valkoista muovia. Porthanian pelkistetyissä metallikehyksisissä lasioivissa on pitkät, paksusta pleksilasista taivutetut ja kädensijasta uritetut vetimet. Kirkas pleksilasi on aikanaan välittänyt tuntua teknisestä edistyksellisyydestä, joka on tunnusomaista Porthanialle ja Erville arkkitehtinä (Makkonen 2012, 42–43). Huhtikuussa 2020 tarkasteltuna pleksilasivetimet näyttävät ja tuntuvat aivan uusilta, mikä saa ajattelemaan, että ne on todennäköisesti vaihdettu uusiin Porthanian peruskorjauksen yhteydessä 2006. Oven metalli on patinoitunut tummaksi, mutta pleksilasi on osittain estänyt patinoitumisen kiinnityskohdassaan. Epämääräisesti tummunut kullanhohtoinen metalli näyttää pleksilasin läpi paikoin likaiselta ja rikkoo kirkkaan muovin luomaa uutuuden mielikuvaa. Lopputulos on aikansa tuote, joka kertoo rakennuksen historiallista tarinaa. Kokemuksen kertymisen jälkeen osittaista patinoitumista muovin alla voisi käyttää myös ”materiaalina” suunnittelussa tarkoituksellisesti.

Modernismin uudet materiaalit ja menetelmät ovat osoittautuneet kestävyydeltään vaihteleviksi, ja monin paikoin heikommiksi kuin alun perin oletettiin.⁸⁰ Riippumatta tästä, ne ovat kaikki myöhemmin rakennetun kulttuuriympäristön materiaalista todistusaineistoa ja kulttuuriperintöä. Tämä on samalla modernismin rakennusperinnön restauroinnin ja suojelun keskeinen problematiikka.⁸¹ Rakennusperinnön suojelu asettaa omat vaatimuksensa materiaalien uusimiselle ja ajallisuuden esteettiset ulottuvuudet alkavat hiljalleen painottua kohti materiaalin autenttisuutta ja historiallista todistusaineistoa, jota materiaali kauneusvirheineen edustaa.⁸²

6.7 Ajallisuuden suunnittelusta nykyaikana

Tämän luvun lopuksi haluan kommentoida vertailun vuoksi nykyajan arkkitehtuuria, jossa anti-patinaestetiikan voi nähdä väistyvän enemmän ajan vaikutukset huomioivalta suunnittelulta. Helsingissä tällaista osoittaa esimerkiksi tiilen runsas käyttö julkisivuissa parhaillaan rakennettavien asuinkaupunginosien, kuten Jätkäsaaren, Kruunuvuorenrannan sekä Kalasataman ympäristössä olevien alueiden asuinrakennuksissa. Tiilen monilla pintatekstureilla ja tasoitusmenetelmillä saadaan aikaan nykyaikaista ilmettä, jonka voi olettaa kokemuksen perusteella ikääntyvän sopusointuisesti suunnitteluihanteeseen nähden. Myös aiemmin mainittu corten-teräksen käyttö on yksi nykyajan strategioista, joilla ajallisuus otetaan tietyllä tavalla huomioon. Muitakin esipatinoituja materiaaleja nähdään runsaasti, kuten Musiikkitalon vihreäksi esipatinoitu rei'itetty metallilevy.

Joskus ajan vaikutukset nousevat sopusointuisesti esiin erityisen onnistuneesti. Tällaisesta käy esimerkiksi arkkitehtien Matti ja Pirjo Sanaksenaho suunnitteleman Ylioppilaiden terveystalon 2010 valmistunut laajennus Töölössä. Vuonna 1971 valmistuneen rakennuksen laajentamiseksi käytiin kilpailu 2007, jonka ensimmäisen sijan sai Sanaksenaho arkkitehtien ehdotus ”Serpens” (Suomen arkkitehtiliitto 2007). Punatiilisen lisäosan ja vanhan rakennuksen väliin jää osia yhdistävä aula, jossa sijaitsee rakennuksen uusi pääsisäänkäynti. Sisään johdettava kuutiomainen osa on päällystetty tehtaalla esipatinoidulla

⁸⁰ Esimerkkeinä mainittakoon elementtirakentaminen, lateksimaalit, minerit-julkisivulevyt ja muovimatto betonilaattalattian päällä, joiden ongelmista esimerkiksi Netta Böökin artikkelissa ”Suomi purkaa ja korjaa” (Böök 2017, 272–276).

⁸¹ Yrjö Suonnon kokoama *Varjele modernia!* -pamfletti on tiivis ja edelleen monella tavalla ajankohtainen esitys Suomen nuoren rakennuskannan suojelun problematiikasta (Suonto, 1995).

⁸² Modernistisen arkkitehtuurin suojelussa nousee esiin erityinen ongelma modernismin arkkitehtien aatteiden ja nykyajan suojeluintressien välillä. Modernistit ajattelivat, että tulevat sukupolvet rakentavat oman ympäristönsä ja vanha korvattaisiin uudella. Tällöin rakennusten ei tarvitsisikaan vanheta vaan ne voitaisiin purkaa uuden tieltä pois. Tästä syntyy rakennussuojeluun nähden aatteellinen jännite, joka on hyväksyttävä. Maija Kairamo kirjoittaa aiheesta Alvar Aallon suunnitteleminen Paimion parantolan, Jyväskylän Suojan ja Viipurin kirjaston kautta (Kairamo 2001).

kuparilevyllä. On joko onnekkaan sattuman tai erityisen oivaltavan suunnittelun tulosta, että sisäpuolelta oven patina kuluu käytössä, kun ihmiset nojaavat oveen työntäessään sitä auki. Oven vihreän patinan alta paljastuu kullanhohtoinen kupari. Sisäpuolelta katsottuna ulko-ovesta erottuu ihmisen hahmo, joka nojaa kyljellään ovea vasten. Näky on indeksinen merkki ihmisestä ja esimerkki inhimillisesti rikastavasta materiaalin kulumisesta. Tällaista ajan ilmenemistapaa, jossa esipatinoitu materiaali näyttää ajan ”puhdistumalla” kuluessaan, voisi kutsua ”käänteiseksi patinaksi”. Vaikutelma on viehättävä, ja yksityiskohta on sopusoinnussa vanhan uuteen sovittavan suunnitteluihanteen kanssa. Materiaalinvalinnan viimeistelee tutkimustulokset kuparin antibakteerisesta vaikutuksesta, mikä osuu erityisen hyvin terveydenhuoltoon suunniteltuun rakennukseen.

Lopuksi

Olen tutkielmassani pyrkinyt valaisemaan rakennetun ympäristön ajallista ulottuvuutta, jonka potentiaali kokemuksen rikastuttamiseen on toiminut ehtymättömänä innoituksen lähteenäni. Kysymykset ovat seuranneet toisiaan selvittäessäni, miten aika ja ajallisuus konstituivat rakennetun ympäristökokemuksen esteettistä ulottuvuutta. Tutkielmani keskeisenä tavoitteena on ollut luoda ymmärrystä rakennetun ympäristön kokemiseen ja löytää tapoja jäsentää ajallisuuden esteettisiä ilmiöitä käsitteellisesti.

Ajan näkymisen vaikutuksia esineissä kutsutaan patinaksi – useimmiten esteettisesti positiivisessa merkityksessä. Patinaan liittyy myös ambivalenttius, joka koskee laajemminkin ajan vaikutuksia ympäristössä: ei ole yksimielisyyttä siitä, milloin jokin on patinaa, milloin rapistuneisuutta tai likaisuutta. Yhtä lailla niin kohteen uutuus kuin ikääntyneisyys voivat merkitä esteettisesti arvostettavaa piirrettä mutta myös esteettistä haittaa. Tästä problematiikasta seuraa keskeinen kysymys, johon tutkielmassani olen etsinyt vastausta: mitä ajallisesta ulottuvuudesta voidaan sanoa rakennetun ympäristön esteettisessä kokemisessa ja mikä erottaa esteettisesti miellyttävät tekijät epämiellyttävinä koetuista ajan merkeistä.

Huolimatta siitä, että käsitys patinasta on vaihdellut eri konteksteissa, termillä ”patina” viitataan aina ajan suotuisina pidettäviin vaikutuksiin ympäristössä ja sen kohteissa. Patinan erot likaan tai vaurioitumiseen ovat tulkinnanvaraisia, eikä yleispäteviä ehtoja patinan erottamiseksi muunlaisesta muutoksesta ole annettavissa. Esimerkit patinasta antiikista nykyaikaan kertovat, että patinaa on ihailtu ja tuotettu keinotekoisesti niin maalausten kuin patsaiden pintaan. Termillä viitataankin aina esteettisesti toivottavaan tai hyväksyttävään materiaalliseen muutokseen, jonka voi muotoilla määritelmäksi seuraavasti: patina on ajan

myötä syntyvä materiaalin emergentti esteettinen ominaisuus. Vastauksena kysymykseen, mikä erottaa suotuisat ajan vaikutukset epätoivottavasta muutoksesta, patinan määritelmä johtaa kuitenkin vain kehäpäätelmään: patina määrittyy esteettisin termein.

Patinan metaforinen merkitys laajentaa käsitystä ajan esteettisistä vaikutuksista kokijan tulkinnan suuntaan. Metaforisesti termiä ”patina” voidaan käyttää kaikista ajan vaikutuksen myötä ilmenevistä esteettisistä vaikutelmista. Tämä merkitys sallii myös täysin muuttumattomien materiaalien ymmärtämisen ajallisessa syvyydessä. Esimerkiksi vanhojen ikkunalasien kohdalla on luontevaa puhua patinasta, vaikka ne eivät ole havaittavasti lainkaan muuttuneet. Näin esteettisen ominaisuuden emergenssi ei palaudu muutokseen materiaalissa vaan kulttuurissa. Olen näissä tapauksissa ehdottanut termiä ”kulttuurinen patina” erotukseksi varsinaisesta patinasta.

Patinan keskeinen problematiikka syntyy aikaan väistämättä liittyvästä epäjärjestyksen lisääntymisestä ja rapistumisesta. Ajan jälkien esteettinen arvostaminen voidaan Yuriko Saiton tapaan liittää japanilaisperäisen *wabi*-estetiikan ja eurooppalaisen pittoreski-estetiikan epätäydellisyyden ja ohikiitävyyden estetisointiin. Saiton mukaan sekä pittoreskissa että *wabi*-estetiikassa on kyseessä samasta ilmiöstä: kohteiden optimaaliseen tilaan nähden negatiivinen ajan vaikutus käännetään esteettisen arvostuksen kohteeksi. Saito on hyvällä syyllä skeptinen strategian onnistumisen edellytyksiin ottaen huomioon poliittiset ja inhimilliset seikat. Argumentoin kuitenkin Saitoa vastaan, ettei ajan jälkien arvostamisen tarvitse merkitä puutteellisuuden ihannointia, vaan sen sijaan patinassa voidaan esteettisesti arvostaa ajan uutta luovaa voimaa. Kiinnostusta ja vastaanottavaisuutta ajan luovalle voimalle kuvaa ehdottamani käsite ”patinasensibiliteetti”. Olen esittänyt, että tällaisen sensibiliteetin kultivoimisessa voi toteutua myös kontrollin esteettinen merkitys silloin kun onnistumme huolenpidossa ja voimme nauttia syntyneen ajan vaikutuksen esteettisyydestä. Näkemykseni mukaan patinasensibiliteetin kultivoinnissa voimme osallistua jatkuvuutta edistävään toimintaan, mikä puolestaan voi toimia *wabi*-estetiikkaa ja pittoreskia paremmin strategiana helpottamaan oman ohikiitävyytemme tiedostamisen tuskaan.

Patinan ymmärtäminen esteettisesti määrittävänä ilmiönä siirtää tutkimuksen painopisteen fenomenologisen tradition mukaisesti kohteesta havaitsijaan. Jatkoin ajallisuuden esteettisten ilmentymien tarkastelua kokijapositionista lähtien ja etsin patinan ilmenemisen mahdollisuuksia arkisen elämismaailman puitteissa. Tarkastelin jokapäiväistä elämää Heideggerin välinekokonaisuuden analyysin viitekehyksessä, joka johdattaa kysymykseen patinasta välineen esille tulemisen problematiikan valossa. Arkisen elämismaailman puitteissa vasta välineen rikkoutuminen tuo sen esillä olevaksi.

Tarkastelussani kehittelen ajatusta esille tulemisesta ja väitän, että patinassa väline voi tulla esille paikallaolemisen ennakoidessa välineen tulevaa kestävyyttä. Näin paikallaoleminen voi osallistua huolenpitoon jo ennen välineen rikkoutumista.

Olen tarkastellut ajallisuuden ilmenemistä kokijan maailmankuvan kautta, ja siinä nostan keskeiseksi Heideggeria seuraten länsimaisen nykyihmisen maailmankuvaa hallitsevan *puitteen* käsitteen. Puitteen määrittämä maailmasuhde on ennen kaikkea objektivoiva, ja tutkielmani esteettisten kysymysten kannalta olennaisesti sen vaikutus näkyy erityisesti länsimaisen ajattelun näkökeskeisyydessä ja siihen kytkeytyvässä maailmasuhteen kuvallistumisessa. Puitteen esteettisenä implikaationa olen nostanut esiin David Michael Levinin vaativan katseen käsitteen, jota hahmottelen hallintaan pyrkivän subjektin esteettisenä taipumuksena. Olen esittänyt, että puitteen läpäisemä nykyaikajuttelu näkyy rakennetun ympäristön ajallisuuden kysymyksissä pyrkimyksenä hallita muutosta. Esteettisiltä seurauksiltaan tilanne on ristiriitainen, sillä ajallisen ulottuvuuden ilmentymät tunnistetaan arvokkaiksi, mutta muutosta merkitsevä aika ei ole hallittavissa. Esteettisesti vaativa katse kykenee nauttimaan patinasta vain omaan hallintaansa alistettuna. Olen esittänyt, että kuvallistuva maailmasuhde ja puitteen hallitseva ajallisuuden litistäminen representaatioksi uhkaavat heikentää ajallisuuden potentiaalia.

Tärkeän näkökulman ajallisuuden estetiikan kysymyksiin tuo ajan vaikutusten tarkastelu suhteessa suunnitteluihanteeseen. Tarkasteluni lähtökohtana ja viitekehystenä on ollut arkkitehtuurin modernismin murroksessa näkyvä uusi suhde aikaan, erityisesti moderniteetin tulevaisuuteen orientoitunut odotushorisontti. Keinona ajallisuuden vaikutusten jäsentämiseen olen tarkastellut ajan vaikutuksia suhteessa arkkitehtuurissa arvioitavaan suunnitteluihanteeseen. Jäsentelyni mukaisesti ajan vaikutukset voidaan nähdä sopusuhtaisesti tai ristiriitaisesti rakennuksessa. Olen tässä yhteydessä tarkastellut Alvar Aallon ajattelua ja tuotantoa esimerkkinä ajallisuuden hyväksyvästä suunnittelusta.

Olen tutkielmani tehdessäni edennyt esiin nousevien kysymysten ohjaamana kohti ymmärrystä ympäristön kokemisen tekijöistä. Kaikkiin kiinnostaviin kysymyksiin ei ole ollut mahdollista paneutua ja tarkastelu on jäänyt monin paikoin kursoriseksi. Jatkotutkimukselle näen sijaa monissa kysymyksissä. Yleisesti ottaen jatkuvassa muutoksessa oleva rakennettu ympäristö sekä kokemusta konstituiva kulttuurinen kehys perustelevat uutta tutkimusta valaisemaan ympäristön merkityksiä ja muuttuvaa kokemusta.

Lopuksi haluan mainita ajallisuuden tarkasteluuni liittyvästä normatiivisesta ulottuvuudesta. Olen tarkastellut nykykulttuuria maailman teknisen paljastumisen viitekehyksestä, jonka hallinnan taipumukset näyttävät ylittävän elämänmuotomme

jatkuvuuden ehdot. Nykykulttuurimme ei tunne syntyjään, Tere Vadénin luonnehdintaa lainatakseni. Ylisukupolvisen elämän ehtojen kysymyksen unohtanut kulttuurimme palkitsee hallintaan pyrkivää katsetta kaikella uudella, joka on jälleen korvattavissa uudella.

Teollisen elämänmuodon ”uutuuden aika” tuli mahdolliseksi suuren energiamäärän ansiosta, joka valjastettiin käyttöön 150 vuotta sitten. Massatuotannon vaatima energia ja luonnonvarat ovat ylittäneet ympäristön kantokyvyn jo pitkään, mutta kulutustahti ei näytä laantumisen merkkejä. Tätä viitekehystä vasten ympäristön ajallisuuden ulottuvuuden tarkasteluni sisältää ekologisesti motivoituneen normatiivisen ulottuvuuden. Uutuutta ihannoiva esteettinen preferenssi on kestävän kehityksen kannalta osa ongelmaa niin kauan kuin se edistää kestämatöntä energian ja luonnonvarojen kulutusta. Kehityksen seuraukset ovat nähtävissä ilmastonmuutoksessa ja luonnon monimuotoisuuden kadossa. Tilanteen muuttamiseksi tarvitaan syvää ja laajamittaista elämänmuodon murrosta, mikä edellyttää myös arvojen muuttumista. Uutuuden ensisijaisuuden sijaan kaivataan ymmärrystä kestävän elämänmuodon esteettisistä muodoista, joiden osana näen tarpeen ajan vaikutusten esteettisen potentiaalin ymmärrykselle. Toivon, että tutkielmani onnistuu edesauttamaan tällaisen ymmärryksen lisäämistä.

Lähteet

- Aalto, Alvar (1970). *Synopsis: Painting, Architecture, Sculpture*. Basel: Birkhäuser.
- Aalto, Alvar (2010). ”Puu rakennusaineena”, teoksessa Aila Kolehmainen (toim.): *Alvar Aalto: Puu Taipuu*. Helsinki: Alvar Aalto Säätiö, 7–8.
- Aristoteles (2018). ”What Time Is. The Now.” Engl. käännös Reeve C. D. C. Teoksessa *Physics. IV 11*. Indianapolis: Hackett Publishing Company. Adobe PDF ebook, 76–79.
- Backman, Jussi & Luoto, Miika (2006). ”Johdannoksi ajattelun aiheisiin”, teoksessa Jussi Backman & Miika Luoto (toim.): *Heidegger: Ajattelun aiheita*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura, 9–45.
- Benjamin, Walter (2002). *The Arcades Project*, engl. käännös Howard Eiland & Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Berleant, Arnold (2010). *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*. Exeter: Imprint Academic.
- von Bonsdorff, Pauline (1998). *The Human Habitat. Aesthetic and Axiological Perspectives*. Lahti: International Institute of Applied Aesthetics.
- (2005). ”Building and the Naturally Unplanned”, teoksessa Andrew Light & Jonathan M. Smith (toim.): *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, 73–91.
- Böök, Netta (2017). ”Suomi purkaa ja korjaa”, teoksessa Harri Hautajärvi (toim.): *Rakennetun Suomen tarina*. Helsinki: Rakennustieto, 267–277.
- Dawdy, Shannon Lee (2016). *Patina. A Profane Archeology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Diaconu, Madalina (2006). ”Patina – Atmosphere – Aroma. Towards an Aesthetics of Fine Differences”, teoksessa A.T. Tymieniecka (toim.): *Analecta Husserliana XCII*. Netherlands: Springer, 131–148.
- Dreyfus, Hubert L. (1991). *Being-in-the-world. A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Eklund, Susanna & Mentu, Sakari (toim.) (2004). ”Tiili saapuu Suomeen”, verkkosivustolla Tiilen historiaa Suomessa. Museovirasto. URL: <http://www.nba.fi/tiili/suomeen.htm>.
- El-Sherbiny, Yasser M. (2018). ”Erosive Wear of Different Facade Finishing Materials”. *HBRC Journal*, vol 14, 431–437.
- Eskola, Tapani (2005). *Arkkitehtuuri käsitteenä. Arkkitehtonis-filosofinen tutkimus rakennuksesta modernissa*. Espoo: Teknillinen korkeakoulu, arkkitehtiosasto.
- Finlex (2010). ”Laki rakennusperinnön suojelemisesta, 4.6.2010/498. Ajantasainen lainsäädäntö. URL: <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2010/20100498> (vierailtu 25.6.2019).
- Forss, Anne-Mari (2007). *Paikan estetiikka. Eletyn ja koetun ympäristön fenomenologiaa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Gympel, Jan (2005). *Arkkitehtuurin historia: Antiikista nykyaikaan*. Suom. Kaarina Turtia. Saksa: Könnemann.

- Haapala, Arto (1997). "Art and Time: Towards the Analysis of Time in Art", teoksessa Arto Haapala, Jerrold Levinson & Veikko Rantala (toim.): *The End of Art and Beyond. Essays After Danto*. New Jersey: Humanities Press, 140–153.
- (2000a). "Maailmassa-oleminen ja taiteilijan eksistenssi: Askeleita eksistentiaaliseseen estetiikkaan", teoksessa Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.): *Elämys, taide ja totuus*. Helsinki: Helsinki University Press, 121–156.
- (2000b). "Kokijan paikka maailmassa – jälleenlöydetty esteettinen elämys", teoksessa Arto Haapala & Jyrki Nummi (toim.): *Aisthesis ja poiesis*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 145–158.
- (2005). "On the Aesthetics of the Everyday. Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place", teoksessa Andrew Light & Jonathan M. Smith (toim.): *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, 39–55.
- Harries, Karsten (1997). *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Heidegger, Martin (1977). "Der Ursprung des Kunstwerkes", teoksessa *Gesamtausgabe, Band 5: Holzwege*. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1–74.
- (1995). *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- (2000a). *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- (2000b). "Maailmankuvan aika". Suom. Markku Lehtinen, teoksessa *Kirje humanismista & Maailmankuvan aika*. Helsinki: Tutkijaliitto, 9–48.
- (2005). *Silleen jättäminen*. Suom. Reijo Kupiainen (3. p.). Tampere: 23°45.
- (2007). "Tekniikan kysyminen". Suomentanut Vesa Jaaksi, teoksessa *Tekniikka ja käänne*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura, 8–42.
- Heiskanen, Pirkko (toim.) (1989). *Aika ja sen ankaruus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hidemark, Ove (1991). *Dialog med tiden*. Solna: Svensk byggtjänst.
- Holmila, Paula (2019). "Remontti vai purku?" *Helsingin Sanomat*, 25.2.2019.
- Husserl, Edmund (2005). *Collected Works: Vol. 11, Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925)*. Engl. käännös John B. Brough. Dordrecht: Springer.
- Hästesko, Arne (2010). "Ervi Aallon opissa", teoksessa Eriika Johansson, Juhana Lahti & Kristiina Paatero (toim.): *Aarne Ervi. Tilaa ihmiselle*. Helsinki: Art-Print Oy. Suomen rakennustaiteen museo, 46–55.
- Jokilehto, Jukka (1999). *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Julkunen, Raija (1989). "Jokapäiväinen aikamme", teoksessa Pirkko Heiskanen (toim.): *Aika ja sen ankaruus*. Helsinki: Gaudeamus, 10–21.
- Kaila, Panu (1997). *Talotohtori: rakentajan pikkujättiläinen*. Porvoo: WSOY.
- (2014). "Sanoja restauroinnin takana", teoksessa Kirsti Kovanen, Margaretha Ehrström, Maunu Häyrynen, Marjo Vepsä ja Aura Kivilaakso (toim.): *Rakennussuojelu ajassa. Pohdintoja rakennetun ympäristön suojelusta*. Helsinki: ICOMOSin Suomen osasto ry, 59–70.

- Kairamo, Maija (2001). ”Modernin restaurointi, käsitteellinen paradoksi”, teoksessa Aino Niskanen, Pekka Pakkala & Mikael Sundman (toim.): *Antipasto misto: Vilhelm Helander 60*. Helsinki: Yliopistopaino, 231–241.
- Kalakoski, Iida (2013). ”Patina herättää tunteita”, teoksessa Miia Perkkiö (toim.): *Kulttuuriympäristön monet kasvot. Puhetta suojelusta ja restauroinnista*. Helsinki: Suomenlinnan hoitokunta, 122–124.
- (2016). ”Defining requirements for appreciation of patina”, teoksessa Anne Elisabeth Toft & Magnus Rönn (toim.): *Aesthetics - the uneasy dimension in architecture*. Vol. 2016-1 Proceedings Series. Trondheim: Nordisk Arkitekturforskning, 27–40.
- Karjalainen, Pauli Tapani (2006). ”Eksistentiaalinen ympäristö”, teoksessa Arto Haapala, Martti Honkanen & Veikko Rantala (toim.): *Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka*. (2. painos) Helsinki: Yliopistopaino. 115–128.
- Kielitoimiston sanakirja (2019). ”Patina”, URL: <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/patina> (vierailtu 9.9.2019).
- KKY6/2018. Helsingin kaupunki, kaupunkiympäristön toimiala, rakennusvalvontapalvelut, kaupunkikuvayksikkö; pöytäkirja; 23.1.2018.
- Kolhonen, Pasi; Böök, Netta; Puranen, Mia & Laine, Laura (2017a). *Postitalo. Rakennushistoriaselvitys osa 1/2, taustaa ja rakennushistoria*. Helsinki: Arkkitehtitoimisto Livady Oy.
- (2017b). *Postitalo. Rakennushistoriaselvitys osa 2/2, nykytila ja johtopäätökset*. Helsinki: Arkkitehtitoimisto Livady Oy.
- Korsmeyer, Carolyn (2008). ”Aesthetic Deception: On Encounters with the Past”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 66(2), 117–127.
- Kummala, Petteri (2016). *Tämä ei ole luontoa!: Hybridi, ympäristön luovuus ja urbaani monimuotoisuus. Kaupunkiluonnon esteettiset ulottuvuudet Helsingin keskustan kaupunkitilassa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- KYL4/2018. Helsingin kaupunki, kaupunkiympäristölautakunnan ympäristö- ja lupajaosto; pöytäkirja; 23.03.2018.
- KYL9/2018. Helsingin kaupunki, kaupunkiympäristölautakunnan ympäristö- ja lupajaosto; pöytäkirja; 15.06.2018.
- Landsdorff, Robin (2016). *Aika ennen elinkaariajattelua. Asunto Oy Kapteeninkatu 11 esimerkkinä ekologisesti kestävästä rakentamisesta*. Diplomityö, Aalto yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Arkkitehtuurin laitos. URL: https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/23600/master_Landsdorff_Robin_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y (vierailtu 21.3.2019).
- Lahti, Juhana (2006). *Arkkitehti Aarne Ervin moderni kaupunkisuunnittelu pääkaupunkiseudulla: Suomalaisen suurkaupungin kaavoitusta toisen maailmansodan jälkeen*. Helsinki: Taidehistorian seura.
- (2010) ”Arkkitehti Aarne Ervi – luonnollisesti moderni”, teoksessa Eriika Johansson, Juhana Lahti & Kristiina Paatero (toim.): *Aarne Ervi. Tilaa ihmiselle*. Helsinki: Art-Print Oy. Suomen rakennustaiteen museo, 146–159.

- Laitinen, Karitta (2011). *Helsingin ostoskeskukset. Uutta, modernia ja kadonnutta*. Aalto-yliopiston julkaisusarja Tiede + Teknologia 12/2012. URL: <https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/5153/isbn9789526047607.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (vierailtu 11.2.2020).
- Lehtinen, Eero; Lerkkanen, Marja-Kristiina & Vauras, Marja. (2016). ”Oppimisen ja kehityksen motivationaaliset ehdot”, teoksessa: *Kasvatuspsykologia* (3., uudistettu painos). Jyväskylä: PS-kustannus, 115–145.
- Lento, Katri & Olsson, Pia (toim.) (2013). *Muistin kaupunki. Tulkintoja kaupungista muistin ja muistamisen paikkana*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Levin, David Michael (1988). *The Opening of Vision. Nihilism and the Postmodern Situation*. New York: Routledge.
- (1993). ”Decline and Fall. Ocularcentrism in Heidegger’s Reading of the History of Metaphysics”, teoksessa David Michael Levin (toim.): *Modernity and the hegemony of vision*. Berkeley: University of California Press, 186–217.
- Makkonen, Leena (2012). *Modernismia Helsingissä*. Porvoo: Kirjapaino Uusimaa.
- Malpas, Jeff (2018). ”Hans-Georg Gadamer”, teoksessa Edward N. Zalta (toim.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (syksy 2018 -editio). URL: <https://plato.stanford.edu/entries/gadamer/> (vierailtu 6.3.2020).
- Mannila, Johanna (2015). ”Korjaus tuhosi museotalon.” *Helsingin Sanomat*, 26.11.2015.
- Marion, Jean-Luc (2002). *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness*. Engl. käännös Jeffrey L. Kosky. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Mattila, Hanna (2003) ”Vuorovaikutteinen suunnittelu ja kaupunkisuunnittelijan esteettinen asiantuntemus”, *Yhdyskuntasuunnittelu*, Vol. 41:1. 55–71.
- Mattinen, Maire (1997). ”Rakentaminen ja ajan kosketus”, teoksessa Liisa Knuuti (toim.): *Aika ja kaupunki*. Espoo: Teknillinen korkeakoulu, yhdyskuntasuunnittelun täydennyskoulutuskeskus, 18–26.
- Meriniemi, Malla (2014). *Helsingin rakennuskulttuuri. Puotilan rakennusinventointi*. Helsingin kaupunginmuseo, kulttuuriympäristöyksikkö. URL: <https://www.hel.fi/static/hkm/pdf/Puotila.pdf> (vierailtu 10.2.2020).
- Mostafavi, Mohsen & Leatherbarrow, David (1993). *On Weathering. The Life of Buildings in Time*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Muñoz Viñas, Salvador (2002). ”Contemporary Theory of Conservation”. *Reviews in Conservation*. No:3. 25–33.
- Mäcklin, Harri (2018). *Going Elsewhere. A Phenomenology of Aesthetic Immersion*. Helsinki: Unigrafia.
- Nichols, Henry W. (1930). *Restoration of Ancient Bronzes and Cure of Malignant Patina*. Chicago: Field Museum of Natural History.
- Pallasmaa, Juhani (2000). ”Puun uusi estetiikka”, teoksessa Eero Paloheimo (toim.): *Metsä ja puu III – Puun kauneus*. Helsinki: Rakennustieto, 50–63.
- (2003). ”Rationality and Domesticity”. teoksessa Juhani Pallasmaa (toim.): *Alvar Aalto Architect: Volume 6, The Aalto house 1935-36*. Helsinki: Alvar Aalto Foundation: Alvar Aalto Academy, 56–81.

- (2005). ”Melancholy and Time”, teoksessa Peter McKeith (toim.): *Encounters. Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto, 308–319.
- (2011a). ”Aika arkkitehtuurissa”, teoksessa Lauri Putkonen (toim.): *Asiasta toiseen. Kirjoituksia restauroinnista ja rakennussuojelusta*. Helsinki: Rakennustieto, 201–202.
- (2011b). ”Tila, paikka, atmosfääri – Perifeerinen havainto arkkitehtuurikokemuksessa”. *Arkkitehti* 5/2011. 14–25.
- (2016). *Ihon silmät*. Suom. Kirsi Heininen-Blomstedt. Helsinki: ntamo.
- Paloheimo, Eero (toim.) (2000). *Metsä ja puu III – Puun kauneus*. Helsinki: Rakennustieto.
- Papanek, Victor (1995). *The Green Imperative: Ecology and Ethics in Design and Architecture*. London: Thames and Hudson.
- Perkkiö, Miia (2007). *Utilitas restauroinnissa: Historiallisen rakennuksen käyttötarkoituksen muutos ja funktionaalinen integriteetti*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Perullo, Nicola (2019). ”Feet, Lines, Weather, Labyrinth: The Haptic Engagement as a Suggestion for an Ecological Aesthetics”. *Contemporary Aesthetics*, Vol 2019:17. URL: <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=879> (vierailtu 28.1.2020).
- Polanyi, Michael (1966). *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday & Company Inc.
- Rahola, Ulla (2001). ”Patinan arvoitus”, teoksessa Aino Niskanen, Pekka Pakkala & Mikael Sundman (toim.): *Antipasto misto: Vilhelm Helander 60*. Helsinki: Yliopistopaino, 35–48.
- (2013). ”Hetkien jäljet”, teoksessa Miia Perkkiö (toim.): *Kulttuuriympäristön monet kasvot. Puhetta suojelusta ja restauroinnista*. Helsinki: Suomenlinnan hoitokunta, 114–117.
- (2019). *Hylkäämisestä huolenpitoon. Suomalaisten autiokirkkojen antikvaariset korjaukset*. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, arkkitehtuurin laitos. Espoo: Aalto ARTS Books.
- Rakennustieto (2011). ”Kuparimateriaalit”, Tarviketieto, RT 38143, lokakuu 2011. URL: <https://www.rakennustieto.fi/Downloads/Tarviketieto/pdf/38143.pdf> (vierailtu 22.9.2019).
- Riegl, Alois (1903/1996). ”The Modern Cult of Monuments. Its Essence and Its Development”, teoksessa Alessandra Melucco Vaccaro, Nicholas Stanley Price & Mansfield Kirby Talley (toim.): *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 69–83.
- Rorty, Richard (1998). ”Eräs mahdollinen maailma”, suom. Janita Hämäläinen. Teoksessa Arto Haapala (toim.): *Heidegger: Ristiriitojen filosofi*. Helsinki: Gaudeamus, 58–66.
- Ruskin, John (1849/1996). ”The Lamp of Memory II”, teoksessa Alessandra Melucco Vaccaro, Nicholas Stanley Price & Mansfield Kirby Talley (toim.): *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 322–323.
- Saarinén, Eliel (1943). *The City. Its Growth, Its Decay, Its Future*. New York: Reinhold Publishing Corporation.

- Saito, Yuriko (2007). ”Everyday Aesthetic Qualities and Transience”, teoksessa *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 149–204.
- Salastie, Riitta (2014). ”’Hengen’ suojelusta todellisen rakennusperinnön kohtaamiseen”, teoksessa Kirsti Kovanen, Margaretha Ehrström, Maunu Häyrynen, Marjo Vepsä ja Aura Kivilaakso (toim.): *Rakennussuojelu ajassa. Pohdintoja rakennetun ympäristön suojelusta*. Helsinki: ICOMOSin Suomen osasto ry, 90–98.
- Salminen, Antti & Vadén, Tere (2013). *Energia ja kokemus*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Sanastokeskus (2019). Rakennusperinnön suojelun käsitteitä. Ympäristöministeriön rakennetun ympäristön tietalueen sanasto, luonnos (luotu 19.12.2019 11:03). URL: <http://uri.suomi.fi/terminology/rakkultymp/c24> (vierailtu 22.1.2020).
- Sarje, Kimmo (2000). *Sigurd Frosteruksen modernin käsite: Maailmankatsomus ja arkkitehtuuri*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Schildt, Göran (1997). *Näin puhui Alvar Aalto*. Keuruu: Otava.
- Sepänmaa, Yrjö (2014). ”Ympäristöestetiikan tulevaisuus”. Ympäristöestetiikan professori Yrjö Sepänmaan jäähyväisluento 31.1.2014 Itä-Suomen yliopistossa. URL: https://archive.uef.fi/tapahtumat/www.uef.fi-Intra-arkisto/doc/https_/www2.uef.fi/documents/10437/118740/jaahyvaisluento_sepanmaa.pdf (vierailtu 19.3.2020).
- Siikala, Jukka (1989). ”Aika, historia, myytti ja antropologian näkökulmasta”, teoksessa Pirkko Heiskanen (toim.): *Aika ja sen ankaruus*. Helsinki: Gaudeamus, 217–228.
- Sontag, Susan (1978). ”Notes on ’Camp’”, teoksessa *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Octagon Books, 275–292.
- (2005). *On Photography*. New York: Rosetta Books.
- Suomen Arkkitehtiliitto (2007). ”Ylioppilaiden terveystalon laajennus Arkkitehtuurikilpailu 11.1.2007 – 20.4.2007. Arvostelupöytäkirja”. URL: https://www.safa.fi/wp-content/uploads/2019/12/2007_yths_arvostelu.pdf (vierailtu 14.3.2019).
- Suomen Arkkitehtiliitto (2013). ”Metropolin sykkivä sydän – Helsingin keskustakirjasto. Arvostelupöytäkirja”. URL: <https://www.safa.fi/kilpailu/metropolin-sykkiva-sydän-helsingin-keskustakirjasto/> (vierailtu 27.4.2020).
- Suonto, Yrjö (1995). *Varjele modernia!*. Helsinki: Rakennustaiteen seura.
- Stenros, Helmer & Aura, Seppo (1987). *Aika, liike ja arkkitehtuuri: tutkimus ajan ja liikkeen merkityksestä arkkitehtuurissa ja ympäristösimulaattorin käytöstä suunnittelun apuvälineenä*. Helsinki: Amer Group.
- Tanizaki, Junichiro (1933/2012). *Varjojen ylistys*. Suom. Jyrki Siukonen. Helsinki: Taide.
- Tuomi, Timo; Paatero, Kristiina & Rauske Eija (toim.) (1998). *Alvar Aalto seitsemässä talossa*. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo.
- Vadén, Tere (2006). *Karhun nimi*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Viollet-le-duc, Eugène (1854/1996). ”Restoration”, teoksessa Alessandra Melucco Vaccaro, Nicholas Stanley Price & Mansfield Kirby Talley (toim.): *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 314–318.

- Vitruvius, Marcus Pollio (1999). *Ten Books on Architecture*. Engl. käänös Ingrid D. Rowland. Cambridge: Cambridge University Press.
- Väyrynen, Kari (2006). ”Mytologian luontokäsityksistä”, teoksessa *Ympäristöfilosofian historia. Maaäitimyytistä Marxiin. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura*, 33–44.
- Wallgren, Thomas (1989). ”Moderni ja postmoderni käsitteinä ja tapoina kokea aikaa”, teoksessa Pirkko Heiskanen (toim.): *Aika ja sen ankaruus*. Helsinki: Gaudeamus, 35–54.
- Weil, Phoebe D. (1996). ”A Review of the History and Practice of Patination”, teoksessa Alessandra Melucco Vaccaro, Nicholas Stanley Price & Mansfield Kirby Talley (toim.): *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 394–414.
- Wheeler, Michael (2011). ”Martin Heidegger”, teoksessa Edward N. Zalta (toim.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (talvi 2018 -editio). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/heidegger/> (vierailtu 4.2.2020).
- Woodruff Smith, David (2013). ”Phenomenology”, teoksessa Edward N. Zalta (toim.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (kesä 2018 -editio). URL: <https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/> (vierailtu 7.3.2020).
- Ympäristöministeriö (2007). ”Korjausrakentamisen strategia 2007-2017. Linjauksia olemassa olevan rakennuskannan ylläpitoon ja korjaamiseen” URL: https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10138/41388/YMra_28_2007.pdf?sequence=2&isAllowed=y (vierailtu 12.2.2019).
- Ziff, Paul (1994). ”Mikä vain nähty”, suom. Leevi Lehto. Teoksessa Yrjö Sepänmaa (toim.): *Alligaattorin hymy: Ympäristöestetiikan uusi aalto*. Lahti: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 141–149.